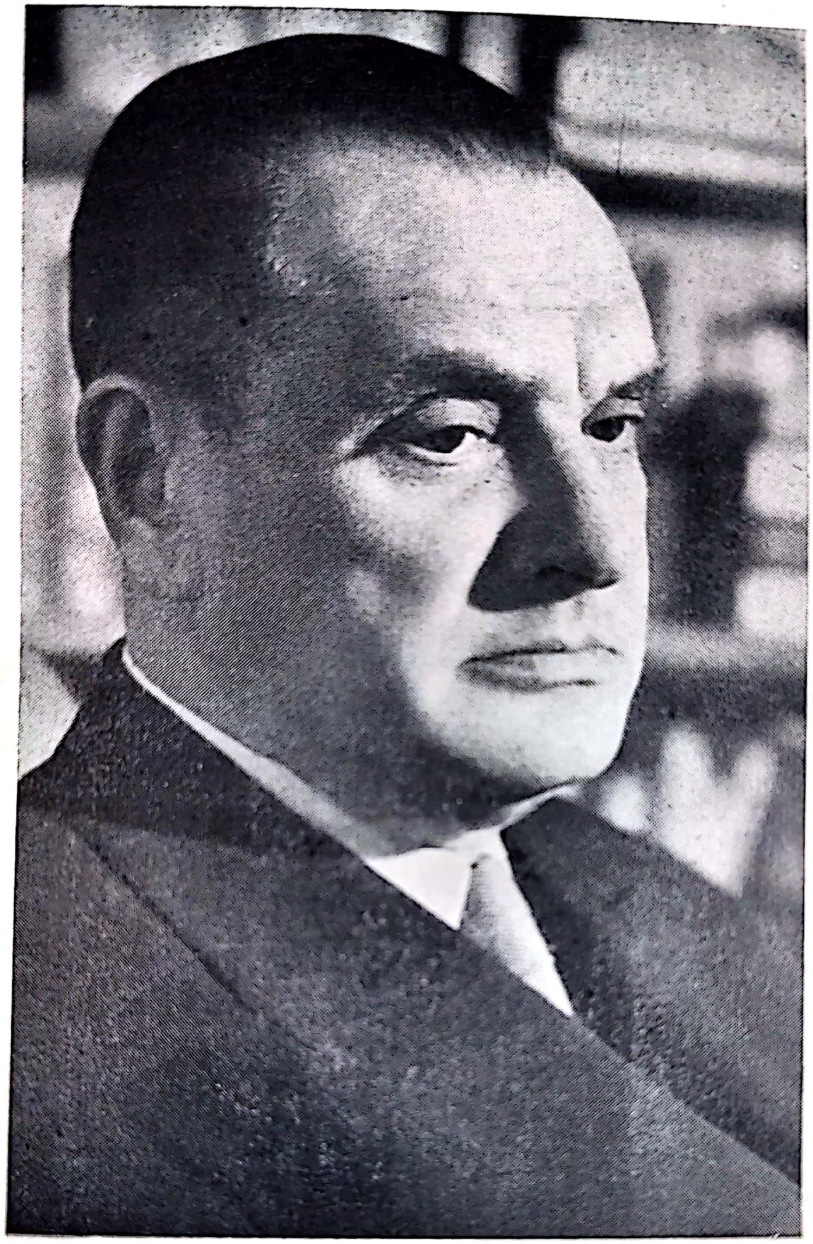
TUDOR VIANU

PROBLEMELE METAFOREI ȘI ALTE STUDII DE STILISTICĂ

EDITURA DE STAT PENTRU
LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

TUDOR VIANU

PROBLEMELE METAFOREI ȘI ALTE STUDII DE STILISTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚA

Am adunat în volumul de față cîteva studii de stilistică mai vechi și mai noi. Studiile despre metaforă, publicate parțial, cu mulți ani în urmă în paginile unei reviste, apar abia acum în întregimea lor. Le-am adăugat articolele despre stilistica verbului, apărute altădată ca anexă la *Arta prozatorilor romîni* și cerute adeseori de cititorii care nu-și mai pot procura această veche lucrare. Celelalte capitole ale volumului sînt scrise recent. Printre acestea din urmă, *Stilistica literară și lingvistica*, aduce noi justificări metodice unui curent de cercetări care dobîndește, în momentul de față, mare însemnătate în literatura noastră științifică. Prin preocupare metodică, acest studiu trebuie legat cu *Cercetarea stilului* din volumul meu *Probleme de stil și artă literară*.

T. V.

15 august 1957

PROBLEMELE METAFOREI

Scanned with OKEN Scanner

I. A. ORIGINILE METAFOREI

Printre diferitele figuri ale vorbirii distinse de vechea Poetică, metafora este desigur aceea care a trezit în mai mare măsură interesul cercetătorilor. Metafora este poezia însăși. *„Fără apercepție metaforică, poezia încetează să mai fie poezie"* scrie un estetician modern, E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 1911, pag. 137). Foarte de timpuriu s-a înțeles că silindu-ne a afla originile metaforei, funcțiunile pe care le îndeplinește și structura ei, putem spune că ne-am însușit cunoștințele esențiale în ce privește izvoarele poeziei, rolul ei în ansamblul spiritului și forma ei caracteristică. Metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Cînd cineva numește în chip metaforic pe leu „regele pustiei", el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și a leului: după cum regele ar fi cel mai de seamă om printre semenii săi într-o societate anumită, tot astfel leul printre celelalte animale ale deșertului. In ce moment al dezvoltării spirituale a omului este oare executat acest transfer de la o noțiune la alta, care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă? Ce nevoi spirituale au putut determina pe oameni să adopte acest mod impropriu al exprimării? Termenul metaforic care se substituie celui propriu

este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni n-ar fi cu putință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aci un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are deci o structură adîncă, vrednică a fi cercetată. Literatura în legătură cu problemele metaforei este foarte abundentă. In mica cercetare de față ne-am propus a reda esențialul dezbaterilor purtate în această privință, pe care dorim a-l spori cu acele vederi îndreptățite atît de considerarea critică a vechilor teorii cît și de un nou examen al faptelor de expresie corespunzătoare.

Aristoteles a descris metafora și speţele ei, dar nu s-a întrebat în ce moment și din ce nevoi a apărut ea mai întîi. Una din primele păreri antice în această privință apare la Cicero (*De oratore*, III, 38), care arată că metafora s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii. Lipsind expresiile proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare, aceștia au trebuit să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Dar, adaugă Cicero, după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti corpul împotriva frigului, dezvoltîndu-se mai tîrziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice. Explicația lui Cicero a rămas multă vreme aceea a autorilor de Poetice și Retorice. Amintirea nevoilor care au impus metafora altădată pare totuși să se fi atenuat cu timpul, încît în secolul al XVIII-lea Giambatista Vico socotește necesar să rectifice cu energie înțelegerea metaforei ca podoabă. In marea lui construcție de filozofie a istoriei (*Scienza nuova*, 1725), Vico

distinge o fază poetică a spiritului omenesc anterioară aceleia filozofice, căreia îi aparțin moderniî: prefigurație a vastelor scheme în legătură cu dezvoltarea spirituală a omenirii, stabilite de Condorcet și de Auguste Comte. În faza lor poetică, oamenii presupun un univers însuflețit, în care fiecare lucru este posesorul unei vieți trupești și sufletești, deopotrivă cu a noastră. Singurul mijloc al oamenilor vechi de a înțelege lumea și de a-și extinde experiența era de a asimila obiectele noi ale acesteia cu acelea date în propria experiență a corpului și a sufletului nostru. Vico este primul teoretician al animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sînt înclinați deci să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuințate la origine pentru realitățile corpului, vorbind de pildă despre *creștetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui rîu, despre o *limbă* de mare sau despre *sînul* ei, despre *brațul* unui fluviu, despre o *vînă* de apă, despre *mărunțaiele* pămîntului, despre cerul care *rîde* ș.a.m.d. Orice metaforă este în chip esențial o personificare. Pe toate treptele dezvoltării lor, oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au putut produce ei înșiși. A cunoaște un lucru înseamnă a-l putea produce din propria ta spontaneitate [1]. Această doctrină îl făcea pe Vico să susțină că singurele științe valabile sînt istoria și matematica, adică acelea în care spiritul cunoaște obiectele pe care le-a creat el însuși. Aceeași năzuință stă la originea științelor primitive, în care lucrurilor străine li se atribuie o viață și pasiuni deopotrivă cu ale omului. Așa apar miturile și, printre ele, acele mici mituri care sînt metaforele. Cine compară vechea explicație ciceroniană relativă la originea metaforei cu aceea a

[1] *A cunoaște* înseamnă a te naște împreună cu obiectul cunoașterii, va spune Paul Claudel, care descompune în chip semnificativ cuvîntul, scriind *co-naissance*.

lui Vico nu poate să nu observe însemnata îmbogățire a ideilor obținută de acesta din urmă. Pentru Cicero, metafora era produsul unei operații logice, un simplu transfer de noțiuni, în timp ce pentru Vico ea este rezultatul unei alte mentalități decît aceea a noastră, a unei mentalități prelogice. La temelia metaforei, ne învață Vico, stă o înțelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizației omenești, care înrudește poezia primitivă cu celelalte produse ale spiritului uman pe aceeași treaptă a dezvoltării lui.

In același fel, Karl Marx (*Enleitung zur Kritik der politischen Oekonomie*) va arăta că înțelegerea mitologică a lumii, prezentă în toate produsele artei vechi, este produsul primei relații a omului cu forțele naturii, stăpînite de el în această primă fază prin simpla lui fantezie; un produs care va dispărea îndată ce stăpînirea forțelor naturii va deveni reală.

Metafora fiind rezultatul unui transfer logic de noțiuni, spiritul omenesc nu încetează, pentru Cicero, să producă metafore noi, în timp ce pentru Vico funcțiunea metaforică slăbește o dată cu depășirea fazei prelogice, metaforele poeziei mai noi nefiind decît exerciții retorice mai mult sau mai puțin ingenioase, cărora le va lipsi viața mai adîncă a primelor forme. Cine dorește să afle poezia cea mai autentică trebuie așadar s-o caute la vechile popoare, în eposurile homerice de pildă. În dezbaterea relativă la meritele anticilor și ale modernilor în faptele culturii, renumita *Querelle des anciens et des modernes* pe care francezii o impun spiritelor europene încă de la finele veacului al XVII-lea, Vico stă, în ce privește poezia, de partea susținătorilor celor vechi, totuși pentru motive deosebite de cele ale clasicilor, un Boileau, un La Bruyère, un La Fontaine. Preeminența poeziei celor vechi nu rezultă, pentru el, din faptul că aceștia au găsit mai întîi

acele modele ale gustului, fundate pe rațiune, pe care modernilor nu le rămîne decît să le imite. Poezia nu este pentru Vico o întreprindere a rațiunii, ca pentru Boileau, și superioritatea întrupărilor ei vechi stă tocmai în faptul că ele se dezvoltă din spiritul prerațional și prelogic al primei faze a civilizației. Răsturnarea vechilor poziții în mintea lui Vico este atît de radicală, încît el anunță cu aproape o sută de ani mai înainte ceea ce va deveni gustul romantic, amator de folclor și de expresiile naive, dar cu atît mai autentice, ale mitologiilor nordice sau ale poeților medievali, recitiți acum cu un deosebit entuziasm. Totuși, în plin romantism german, descoperirea epocală a lui Vico primește o mică modificare, de altfel neafișată ca atare. Pentru Jean Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik*, 1812), metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului, totuși nu al primei lui faze. În prima etapă a dezvoltării lui, omul trăia în strînsă comunitate cu natura. A trebuit ca această comunitate să se desfacă și omul să se dezintegreze din natură, a trebuit să se producă o anumită înstrăinare între natură și om, pentru ca acesta, în dorința de a o înțelege, să-i împrumute propriul său eu și să obțină astfel primele metafore. Metafora este, așadar, și pentru Jean Paul personificare, dar nu ca un rezultat al primului moment al spiritului, ci al unui moment următor.

Toate aceste speculații asupra originii metaforei au avut incontestabilul merit de a fi pus problemele. Vechile metode însă au fost judecate cu timpul insuficiente. Noile lumini în problemele semnalate mai sus nu mai sînt cerute astăzi simplelor deducții sau ipotezelor necontrolate cu privire la mentalitatea oamenilor de altădată, ci materialelor pe care le pun la dispoziție și le pot interpreta cu instrumentele lor moderne de investigație etnologii, lingviștii și psihologii. Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active

și astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea în această privință lămuririle necesare. Resortul expresiei fiind însă de caracter psihologic nu este oare firesc să ne adresăm științei sufletului pentru a obține explicațiile căutate? Dacă este vorba apoi să investigăm originile, nu este natural să le căutăm în acele societăți moderne care mențin alături de noi formele cele mai vechi ale civilizației omenești, adică societățile primitive? Etnologii au în această privință să-și spună cuvîntul. Cît despre afirmația că în eposurile homerice am afla formele metaforice cele mai apropiate de originile lor, contribuții interesante vom găsi, fără îndoială, în cercetările filologilor clasici. Să urmărim deci soluțiile aduse de acești feluriți specialiști în problemele pe care ni le-a lăsat moștenire vechea speculație.

B. PROBLEMA LINGVISTICA A METAFOREI

Nu o dată s-a produs raționamentul potrivit căruia vechimea originară a metaforei ar rezulta din faptul că limbajul omenesc este prin esența lui metaforic, că toate cuvintele limbii sînt metafore. Apariția metaforei ar fi deci contemporană cu limba, adică cu acea activitate a inteligenței prin care umanitatea se diferențiază și își cucerește treapta ei proprie în întreaga evoluție a vieții. „*Limba este prin excelență metaforică*, scrie Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen*, 1893, *ea încorporează sufletescul și spiritualizează corporalul; ea este o imagine rezumativă și analogică a întregii vieți, întemeiată pe acțiunea reciprocă și contopirea intimă a sufletului cu trupul; cuvîntul este viață intimă devenită sensibilă și perceptibilă; exteriorul s-a interiorizat în el și interiorul s-a exteriorizat.*" Cuvîntul este cu alte cuvinte produsul acelei lucrări de proiecție simpatetică, alcătuind atît firea metaforei cît și aceea a tuturor fenomenelor estetice, studiate din acest punct de vedere de teoreticienii epocii, un Lotze, un Friedrich și Robert Vischer, un Volkelt și atîția alții. Caracterul de metaforă simpatetică al tuturor cuvintelor limbii ar rezulta destul de limpede dacă observăm mai întîi că toate cuvintele ei mai abstracte

s-au format prin metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Este foarte ușor de recunoscut — observă Biese — în toți termenii exprimînd acțiuni mai înalte ale spiritului transferul metaforic al unor acțiuni concrete. Astfel cuvintele germane *begreifen* (a înțelege), *urteilen* (a judeca), *sich vorstellen* (a-și reprezenta), *entscheiden* (a hotărî) etc. s-au format prin deplasarea unor cuvinte concrete (*greifen* = a apuca, *teilen* = a împărți, *stellen* = a așeza, *scheiden* = a despărți etc.) de la înțelesurile lor primitive către noi înțelesuri, mai abstracte și mai legate de viața interioară. Vrînd deci să denumească realități spirituale pentru care termenii lipseau, oamenii le-au asimilat cu anumite realități sensibile, denumindu-le pe cele dintîi prin expresia celor din urmă, adică printr-o operație de metaforizare. In același fel, atributele întrebuințate la început pentru caracterizarea impresiilor sensibile au fost asociate apoi cu impresii morale, pentru a vorbi despre *căldura simțirii, tăria caracterului, dulceața sentimentului, asprimea moravurilor, uscăciunea spiritului, amărăciunea unei decepții* ș.a.m.d. Incă înainte de Biese, poetul și filozoful Sully Prudhomme în lucrarea sa *De l'expression dans les Beaux-Arts*, 1882, a redactat un vast tablou al acestor atribute sensibile întrebuințate, prin transfer metaforic, la caracterizarea stărilor morale, cu scopul de a dovedi întinsa măsură în care sînt folosite expresiile provenite tocmai din experiența sensoriului inferior, tact, gust, miros, motricitate etc. Caracterul metaforic al limbii mai rezultă din faptul — adaugă Biese — că fiecare cuvînt este o sinteză de înțeles și sunet ca în germană *gelinde, hart, Blitz* sau în franceză *piquer, frapper* etc., sau — am putea adăuga — ca în romînă *ascuțit, aspru, zgomot, tunet* etc., unde sunetul cuvintelor subliniază înțelesul lor. Este aci o dovadă că toate rădăcinile vor fi fost la început simboluri sonore (lautsymbolisch) și că toate

cuvintele s-au format prin transferul metaforic al unei impresii acustice. Genul cuvintelor nu este apoi o dovadă că ele s-au alcătuit prin asimilarea înțelesului lor cu ceea ce în aparența sensibilă a obiectelor respective putea apărea ca feminin sau viril?

Caracterul metaforic al limbii a fost observat și de criticul și lingvistul francez Remy de Gourmont (*L'Esthétique de la langue française*, 1899). „*In starea actuală a limbilor europene*, scrie Gourmont, *aproape toate cuvintele sînt metafore. Multe din acestea rămîn însă invizibile chiar unor ochi pătrunzători; altele se lasă descoperite, oferind imaginea lor acelora care vor s-o contemple*". Ceea ce adaugă Gourmont acestei constatări, care era a epocii, este că printr-o necesitate psihologică destul de curioasă limbile naționale cele mai felurite execută același transfer metaforic. Iată, de pildă, mica pasăre cu o coroană de puf pe cap, cunoscută în franțuzește sub numele de *roitelet* (adică un rege mic, regișor), grecii o numeau *basilicos*, latinii *regaliolus*, germanii *Zaunkönig*, englezii *Kinglet*, italienii *realtino* etc. In denumirea acestei păsări un mare număr din popoarele vechi și noi au executat aceeași metaforă. *Lézard* este numele francez al șopîrlei. Termenul latin corespunzător, *lacertus*, înseamnă și un braț musculos. Mușchii unui braț au făcut deci latinilor impresia unei șopîrle și — prin transfer metaforic — aceasta a ajuns să-i denumească. Dar chiar cuvîntul latin *musculus*, care a dat pe fr. *muscle* și pe rom. *mușchi*, este obținut prin metaforizarea termenului propriu *musculus* = șoricel. Fr. *grue* înseamnă *cocor* și *macara* (mașina de ridicat greutăți). Intr-una din accepțiunile lui, termenul este propriu; în cealaltă, el este metaforic. Interesant este că același transfer metaforic l-au executat și germanii, care numesc pasărea *Kranich* și mașina *Krahn*. Cocoșului puștii, care este un cuvînt metaforic, germanii îi spun *Hahn*; francezii îl numesc însă *le chien du fusil*, ca și italienii *cane*,

în timp ce spaniolilor și portughezilor el le face impresia unei pisicuțe, *galilo, gatilho*. Berbecul nu este numai animalul, dar, prin metaforă, și mașina de război care izbea zidurile vechilor cetăți. Aceeași metaforă se găsește nu numai în fr. *bélier*, dar și în engl. *ram*, în ol. *stromram*, în sp. *ariete* etc. Fr. *railler* (a batjocori) s-a produs prin metaforizarea lat. *radere* (a rade). Aceeași metaforizare s-a operat în cuvîntul german *scherzen* (a glumi), de la *scheren* (a forfeca, a tunde). Coapsa, în fr. *le flanc*, este metaforizarea lat. *flaccus* (moale), ca și germ. *Weiche* de la *weich*. Pupila, fr. *pupille*, este fata orfană pusă sub ocrotirea unui tutore, dar și acea parte a ochiului în care se răsfrîng ca într-o oglindă imaginile externe. Amîndouă cuvintele vin de la lat. *pupilla*, diminutivul lui *pupa*, fetița. Unul din aceste cuvinte este propriu, celălalt metaforic. Pupila oculară este deci — prin metaforă — fetița ochiului, ceea ce portughezii exprimă mai lămurit, cînd o numesc *menina do olho*. Exemplele lui Gourmont sînt încă mai numeroase, toate dovedind același lucru: caracterul metaforic al celor mai multe din cuvintele limbii, dar în același timp și vechimea operațiilor ei de metaforizare.

S-ar putea spune că toți lingviștii care au accentuat rolul metaforei în formarea cuvintelor au mers pe căile indicate de Vico. Cercetarea mai nouă a pus într-acestea în lumină faptul că metaforele au nu numai tendința să fie eliminate din limbă, transformîndu-se în termeni proprii, dar și faptul contrariu că multe din cuvintele care ne apar astăzi, la reflecțiune, ca niște metafore, au fost la origine adevărați termeni proprii. Iată de pildă cuvîntul *peniță*, fr. *plume* (pană). El face fără îndoială impresia unei metafore sau cel puțin a unei vechi metafore evoluate către înțelesul propriu. Totuși, după cum observă J. Vendryes (*Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, 1931), *„în limbajul curent un cuvînt nu poate avea decît un singur înțeles în același timp.*

Fiind dat că o pană de gîscă a slujit odată drept instrument de scris, acela care a spus pentru intîia oară: «iau pana pentru a scrie» a întrebuințat cuvîntul pană în sensul de instrument și nu voia să facă o metaforă; auditorii săi n-au judecat altfel. Metafora este o comparație prescurtată. Pentru a fi apreciată, ea cere un efort, care poate fi consacrat unui autor citit în ceasuri de odihnă, dar pe care n-ai timpul să-l faci într-o conversație". Cuvîntul *pană, penită*, poate face deci impresia unei metafore mai degrabă nouă, celor de azi, decît acelora care l-au întrebuințat pentru întîia oară.

O metaforă presupune alternarea în conștiință a două serii de reprezentări: 1) o serie a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic; 2) o serie a deosebirilor dintre cele două realități. Metafora este susținută psihologicește de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție, întrucît pentru a se produce mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare: mai întîi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare ea trebuie să rețină numai atît cît este necesar pentru a nu stînjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie de asemenea eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decît atunci cînd conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conștiința deosebirii lor. Cînd un primitiv văzînd o locomotivă o numește balaur, el nu face o metaforă. Locomotiva poate fi realmente un balaur pentru primitiv. Balaur, pentru locomotivă, este o

metaforă numai pentru poetul modern care, denumind-o astfel, menţine conştiinţa asemănării dintre cele două aspecte, alături de conştiinţa diferenţei lor. Să considerăm unul din exemplele citate de Vico: cuvîntul *braţ* întrebuinţat în sens metaforic în expresia *braţul unui fluviu*. Primitivii, trăind în sfera metafizicii animiste, cînd au vorbit mai întîi despre *braţul fluviului*, n-au executat de fapt nici o metaforă. Partea cursului său, prin care fluviul atinge marea, putem presupune că era pentru primitiv un braţ adevărat. Expresia a devenit metaforică mai tîrziu, cînd faza animistă fiind întrecută şi inteligenţa crescînd în puterea ei de abstracţie, oamenii au fost în stare să elimine deosebirile care ar fi putut împiedica apropierea celor două aspecte, reţinînd totuşi din asemănările lor numai atît cît era necesar pentru a nu ascunde cu totul deosebirea. Între braţul în sens propriu şi braţul în sens metaforic există mai multe deosebiri: unul este o parte a unui organism viu, celălalt este o parte a unui agregat inorganic; unul are o mobilitate spontană, celălalt o mobilitate mecanică; unul are sensibilitate, celălalt este insensibil etc. Prin operaţia (fie ea şi subconştientă) a analizei, mintea trebuie să îndepărteze toate aceste deosebiri, mai înainte de a executa transferul metaforic. Între cele două „braţe" există însă şi asemănări: amîndouă sînt extremităţile unui întreg, prin care acesta stabileşte contactul cu exteriorul. Mintea trebuie să reţină aceste asemănări pentru a se îndruma către obţinerea unei metafore. Dar nici singure asemănările nu trebuie să domine conştiinţa pentru a avea metaforă. Numai alternarea conştiinţei diferenţelor cu aceea a apropierilor, întemeiată pe operaţia logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înţelesul ei deplin. Analiza dovedeşte, aşadar, că metafora nu este un procedeu originar al spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

(oricît de numeroase ar fi cuvintele limbii care ne fac azi impresia unor metafore), ci un procedeu mai tardiv, contemporan cu apariția puterilor mai înalte ale inteligenței. Cercetarea etnologică a dovedit și ea că metafora, deși apare în stadii destul de primitive ale societăților omenești, nu poate fi totuși semnalată în primele lor faze.

C. PROBLEMA ETNOLOGICA A METAFOREI

Este o curiozitate a cercetării faptul că, pentru a identifica originea metaforei, s-a întîrziat atît de mult cu folosirea bogatelor materiale adunate de etnologia modernă. Lucrarea aceasta a fost făcută în cele din urmă de Heinz Werner, în *Die Ursprünge der Metapher*, 1919, o operă apărută în seria de cercetări consacrate psihologiei evolutive, publicate de Felix Krueger (*Arbeiten zur Entwicklungspsychologie*, Leipzig, 1919). H. Werner începe prin a evidenția granițele destul de imprecise dintre noțiunile „origine" și „dezvoltare". O origine absolută nu este cu putință de stabilit, deoarece oricît de adînc am pătrunde în evoluția anterioară a formelor nu întîmpinăm decît dezvoltarea unor forme preexistente. Dezvoltarea este apoi punctată de ivirea unor forme noi, adevărate origini ale unor evoluții ulterioare. Astfel, în loc de a vorbi despre „origine" sau „dezvoltare", este mai potrivit a vorbi despre „transformarea motivului" (Motivwandlung) unor forme rămase aparent identice. O astfel de transformare a motivului, în faptele de expresie pe care le trecem sub categoria metaforei, va urmări și Heinz Werner în cercetarea sa. Pentru buna orientare a cercetării, Werner simte nevoia să delimiteze mai întîi noțiunea metaforei. Din punct

de vedere logic, ni se spune, *„o metaforă este înlocuirea expresiei unei reprezentări cu o alta de un caracter mai mult sau mai puțin sensibil"*. Totuși nu toate faptele de substituire a unei expresii prin alta sînt metafore, ci numai acelea care sînt întovărășite de conștiința că identificarea nu este absolută: *„conștiința unei incongruențe în identificare este o caracteristică esențială a metaforei în sens psihologic"*. Apariția metaforelor în idiomurile primitive este un fapt destul de ciudat, știut fiind că limbajul primitivilor se caracterizează mai mult prin diferențierea expresiilor, decît prin identificarea lor. Astfel, în timp ce multe triburi primitive au cuvinte deosebite pentru diversele specii de papagali sau de nuci de cocos, ele n-au nici un termen general pentru papagal sau nuca de cocos. O primă și provizorie explicație a apariției metaforei la primitivi ar sta, așadar, în faptul că prin identificările ei se înlocuiesc termenii abstracți, într-un moment în care s-au ivit primele rudimente ale inteligenței abstractoare, în forma stabilirii unor raporturi sensibile între aparențe. Înainte de a putea semnala ivirea unor expresii verbale metaforice sau cel puțin asemănătoare cu acestea, este posibil a se indica o pregătire a metaforei pe treapta motorică a spiritului, de altfel nu numai la oameni dar și la animale. Un cîine începe să sară nu numai atunci cînd i se arată carnea, dar și oala în care carnea se gătește. Există deci un fel de metaforă a reacțiunilor, pe care Darwin o cunoștea bine atunci cînd explica anumite expresii ale emoțiilor. Werner ar fi putut aminti aici și renumitele experiențe ale lui Pavlov, în cursul cărora cîinii salivează nu numai la prezentarea unui aliment comestibil, dar și la sunetul clopotului asociat cu acea prezentare: o primă formă a ceea ce Werner numește pregătirea metaforei pe treapta motorică a spiritului.

Dincolo de aceasta, există apoi o prefigurare a metaforei pe treapta emoțională a spiritului. Atunci

cînd melanezii din Noua Guinee, pentru a exprima rușinea, spun „mă mușcă fruntea" sau cînd negrii din Congo, pentru a exprima curajul, lipsa de frică, afirmă că „inima li se ține bine de coaste", ei nu fac încă niște metafore, ci numai niște pseudometafore. Căci, pentru ca o metaforă să se producă, trebuie să existe conștiința unei diferențe dintre termenul exprimat și cel subînțeles, pe cînd aici avem de-a face cu expresia proprie a unor senzații, în lipsa expresiei sentimentului încă nediferențiat în mod complet de conștiință. Rușinea este încă pentru primitivi o senzație în frunte și curajul o senzație în inimă, încît exprimîndu-le pe acestea primitivii nu construiesc de fapt o metaforă.

Pe o treaptă mai înaltă a spiritului, pe treapta lui intuitiv-conceptuală, apar acele expresii cu aparență de metaforă, pe care le produce lipsa de termeni proprii ai limbii, adică acea împrejurare pe care, începînd cu Cicerone, vechii teoreticieni o puneau la originea metaforei. Totuși nici atunci cînd unii din indigenii Africei numesc locomotiva „hipopotam" sau cînd desemnează foarfeca cu numele peștelui *pyranya*, ale cărui oase sînt întrebuințate de ei pentru operațiile tăierii, nu avem de-a face cu o metaforă propriu-zisă, deoarece și în aceste cazuri întîmpinăm expresia unei identificări a aparențelor, lipsită de conștiința însoțitoare a deosebirii lor. Fără să ia poziția declarată față de vechile teorii, Werner recunoaște totuși că speranța de a putea stabili originea metaforei în sărăcia idiomelor primitive rămîne de fapt neîmplinită. Dar cu toate că expresii ca acele semnalate în urmă nu sînt metafore propriu-zise, ele sînt totuși preexerciții inconștiente ale metaforizărilor autentice. Forma exprimării este de pe acum găsită și va trebui numai ca un nou motiv să i se substituie pentru a întîmpina metafora în adevăratul ei înțeles. Lucrul nu se produce însă nici pe treapta antropomorfică a dezvoltării spirituale.

Deși, după cum am văzut la Biese, acțiunea proiecției simpatetice ar alcătui firea însăși a metaforei, este limpede că identificările antropomorfice nu sînt încă motivele hotărîtoare ale metaforizării. Astfel, cînd primitivul antropomorfizant atribuie animalului intenții și fapte omenești, el nu execută încă o metaforă, deoarece animalul nu este pentru el o ființă deosebită esențial de sine. Interpretarea antropomorfică a lumii nu este așadar o operație metaforizantă decît pentru punctul de vedere al omului de cultură, nu și pentru acel al primitivului. Este totuși sigur că în cursul evoluției, prin dispariția factorilor care împiedică conștiința diferențelor, pseudometaforele antropomorfice se vor putea dezvolta în metafore adevărate. Metafora, în sensul ei deplin, apare abia pe treapta numită de Werner treapta pneumatică a dezvoltării spirituale. Noul nivel este atins atunci cînd primitivul ajunge a concepe existența unei substanțe materiale, dar invizibile, care pătrunde orice obiect și se poate transmite. Această substanță, analogă cu *pneuma* stoicilor, primește la melanezi numele de *mana*, la polinezieni pe acela de *atua*, la indigenii din Sumatra pe acela de *wakanda* sau *orenda*. Fiind transmisibilă, atingerea *pneumei* este interzisă, *tabu*, și atunci cînd avem de-a face cu o pneumă rea, primitivii simt față de ea teroare, și atunci cînd, avînd de-a face cu o pneumă bună, ei resimt respect și venerație. Mortul, bolnavul, femeia menstruată, dușmanul, dar și regele sînt deopotrivă posesorii unor pneume tabu și față de toate acestea primitivii încearcă sentimente împărțite. Mai mult decît atît, aceeași pneuma pătrunde nu numai obiectele propriu-zise, ființe sau lucruri, dar și pe acele care au avut o atingere cu acestea sau care seamănă cu ele. Pe baza acestor reprezentări pneumatice apar primele metafore *reale*, adică acele obținute prin acțiuni și lucruri, procedeele magice. Astfel, pentru a provoca ploaie, indigenii din Australia centrală își umplu gura cu

apă și o scuipă apoi în juru-le și pe ei înșiși, închipuindu-și că pe această cale vor determina pneuma ploii să execute aceeași mișcare. În curînd, în locul materialului original apare copia asemănătoare a acestuia, posesoarea unei pneume identice. Așa, în Australia de sud, unele triburi execută operația de mai sus cu praf în loc s-o execute cu apă. În sfîrșit, cuvîntul se asociază acțiunii, desigur pentru motivul că nu în toate operațiile magice realitatea dorită poate fi bine imitată printr-un lucru sau printr-o acțiune. Cuvîntul este de altfel posesorul unei pneume identice cu aceea a obiectelor pe care le desemnează și, prin această proprietate, unele cuvinte devin și ele *tabu*. După cum primitivul își ascunde părul sau unghiile tăiate pentru a nu fi folosite de adversari în acțiuni magice nefaste, tot astfel ei își ascund cu grijă numele. In Australia și Melanezia tabuizarea numelui este un obicei din cele mai răspîndite. De asemenea este tabu numele animalelor primejdioase sau al regilor, ca și acel al obiectelor care au același nume ca regele. Există și o tradiție a numelor tabu. Intr-un trib de indieni din America de Nord un om se numea *tsa* = gîscă. Gîsca a fost atunci altfel numită de toți membrii aceluiași trib. Un melanesian nu mai voia să pronunțe cuvîntul *ima* (= casă), pentru că această silabă se găsea în numele nurorii lui, *Tavurima*. Pentru a evita pronunțarea cuvintelor tabu, primitivii întrebuințează felurite procedee, ca de pildă transformarea cuvintelor prin adăugirea anumitor silabe sau prin înlocuirea unora din ele. In ce privește numele de persoane tabuizate, cuvîntul propriu este adeseori înlocuit printr-unul arbitrar sau printr-unul ales după o lege a contrastului, ca atunci cînd pe coasta Africei orientale indigenii numesc pe rege prin cuvîntul care în chip propriu înseamnă *sclav* (sau dimpotrivă), sau atunci cînd copiilor li se dau nume urîte, pentru ca demonii înfricoșați de sluțenia lor să-i evite. Dar

afară de aceste substituiri inadecvate, unde în locul cuvîntului propriu tabu este întrebuințat fie un cuvînt mai general (*fructul ierbii* pentru *orez*), fie unul mai special (*ascultător* pentru *ureche*, *suflător* pentru *vînt*, *picior scurt* pentru *porc*, *picior rotund* pentru *elefant*. etc.), fie unul analogic (ca de pildă *galben* pentru *datorie de bani*, termenul mijlocitor al metaforei fiind cuvîntul *aur*). Abia în aceste cazuri din urmă, identificarea termenilor se însoțește cu conștiința deosebirii lor, adică întîmpinăm adevărate metafore.

Cercetarea lui H. Werner ne dă astfel putința de a aprecia vechile teorii în lumina științei mai noi a psihologiei primitivilor. Această cercetare ne îndreptățește să considerăm metafora ca pe o apariție destul de veche a limbilor omenești, dar nu ca pe o apariție a primului moment ci ca pe produsul acelei trepte mai înalte a inteligenței, în care puterile ei sporite ajung să cuprindă unitatea în varietatea fenomenelor sensibile, adică prima formă a conceptului abstract.

D. PROBLEMA COMPARAȚIILOR HOMERICE

Pentru a ilustra chipul de a gîndi al umanității în faza ei poetică, Vico citează pe Homer. Interpretarea viciană a eposurilor homerice este una din contribuțiile cele mai însemnate ale *Științei noi*. De unde pînă la Vico și chiar în vremea lui, după cum o dovedesc studiile și versiunile franceze ale Doamnei Dacier, Homer trecea drept un autor *policé*, în care totul este conform cu rațiunea, Vico este cel dintîi care descopere un Homer al unei faze prerafionale, mai primitiv, dar posedînd o forță poetică cu atît mai mare (cp. *Scienza nuova*, III). Părerea aceasta s-a impus de atunci cu o exclusivitate care are la rîndul ei nevoie de serioase cercetări. Găsim această părere la clasicii și romanticii germani. O întîmpinăm și la unii filologi moderni. Mai înainte însă de a o analiza în contribuțiile unora din aceștia, este necesar să observăm, împreună cu Remy de Gourmont, că Homer n-are metafore, ci comparații și anume unele de un tip special, asupra căruia vom reveni. Desigur, metafora este o comparație prescurtată sau subînțeleasă. Totuși din punct de vedere psihologic și din cel al originilor metafora nu poate fi nicidecum asimilată cu comparația. S-ar putea chiar spune că rolul metaforei este să evite

comparația. Primitivul pneumatizant care spune *făclie* în loc de *fulger* (exemplul este spicuit în cercetarea lui H. Werner) a instituit desigur o comparație între cele două aspecte, dar a pronunțat numele celei dintîi pentru a evita expresia tabuizată a celui din urmă. Cînd interdicțiile tabuistice nu mai funcționează, metaforele nu dispar, dar ele sînt cultivate — printre altele — pentru plăcerea surprizei pe care o produc. A dezvolta o metaforă într-o comparație este ca și cum ai explica un cuvînt de spirit: tot farmecul ei s-ar compromite. Metafora este apoi produsul unei operații mai rapide a minții decît comparația. Cînd Eminescu scrie:

> Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
> Prin care trece albă regina nopții moartă

înțelegem că poetul a stabilit comparația între *lună* și *o regină moartă*, fără să ne-o mai spună anume și noi refacem comparația lui, fără să reproducem procesul logic al alăturărilor. Faptul că poezia mai nouă întrebuințează, în mod general, mai degrabă metafore decît comparații, este un semn că procesele noastre mintale sînt mai rapide. Gustul modern simte comparația ca pe o figură cam fastidioasă și preferă de aceea metaforele. Existența aproape exclusivă a comparațiilor în poemele lui Homer poate fi interpretată, fără îndoială, ca un semn al vechimii lui intelectuale și artistice, dar — după cum vom vedea îndată — nu a primitivității lui.

Am amintit cît de adînc s-a înfipt în mintea modernilor părerea lui Vico despre primitivitatea lui Homer. Iată de pildă merituosul studiu al lui Hans Henning, *Das Erlebnis beim dichterischen Gleichnis und dessen Ursprung* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft, XIII, 1919), în care întîmpinăm o părere dintre cele mai ispititoare asupra originii imaginilor poetice, așa cum lucrul apare în lumina lingvisticii. Henning face ipoteza că multă

vreme limbile omenești au cunoscut numai atribute cu o structură obiectiv-stabilă și nu ca una labilă. Astăzi încă noi nu putem detașa anumite atribute olfactive de obiectele cu care ele sînt asociate de obicei. În timp ce putem vorbi despre *roșu, cald, aspru* etc., nu putem vorbi decît despre mirosul de *trandafiri, de fragi, de terebentină* etc. În primele cazuri, atributul este labil, adică poate fi abstras din complexele obiective în care s-a prezentat odată și atașat oricăror obiecte noi; în celelalte cazuri, atributul este obiectiv-stabil, adică nu-l putem exprima decît asociat cu un obiect amintit. Există, am mai putea adăuga, întregind observațiile lui Henning, și categoria intermediară a atributelor legate de un obiect, care a atins însă forma generală a atributelor labile, ca în cazul cuvintelor *cărămiziu, trandafiriu, lăptos* etc. Dar însăși existența acestei grupe intermediare poate întări părerea potrivit căreia forma obiectiv-stabilă a fost aceea a tuturor atributelor în trecutul limbilor omenești.

Comparațiile au apărut ca o expresie a acestei stări de lucruri: o părere care poate fi sprijinită și de constatarea că, din punct de vedere gramatical, metaforele și comparațiile țin totdeauna locul unor adjective sau adverbe. Într-o vreme în care nu existau sisteme abstracte de măsurătoare, pentru a exprima depărtarea, Homer spune despre unul din eroii săi că a fugit *„atît cît poate zvîrli lancea un bărbat puternic"*. Dovada că Homer se găsea în faza lingvistică a unei stabilități relative a atributului o constituie împrejurarea că numele de culori nu desemnează la el decît un număr mărginit de obiecte. Astfel *argos* nu este pentru el albul oricăror obiecte, ci numai albul gîștelor sau al vitelor de povară; *polios* este numai cenușiul blănii de lup, al părului și al fierului: *erodros* este numai roșul lichidelor și al arămii. Comparațiile homerice sînt totdeauna expresia apropierii intuitive dintre două impresii, dintre

Scanned with OKEN Scanner

care a doua este un atribut asociat stabil cu un obiect. Astfel cînd Homer descriind moartea în luptă a lui Gorgythion (*Iliada*, VIII, 305-7, tr. Murnu) scrie:

> Cum în grădină o floare de mac într-o parte se lasă,
> Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara,
> Astfel, sub coif apăsat, și capul ucisului cade.

imaginea căderii este un atribut pe care poetul îl aduce în textul său împreună cu obiectul cu care, pentru imaginația sa, el constituie o unitate indislocabilă. Căderea este pentru Homer căderea unui mac copleșit de rod. Părerea foarte interesantă, și vrednică a fi reținută, a lui Henning, nu explică însă caracterul complex al comparației homerice, așa-zisul caracter dezvoltat al ei. Iată de pildă chipul în care Homer evocă, prin comparație, adunarea oștilor grecești după discursul lui Agamemnon (*Iliada*, II, 84 urm.):

> Asta-a vorbit și-ntîiul din sfat a grăbit să se ducă,
> Sfetnicii toți, purtătorii de schiptru, urmînd pe păstorul
> Armiei, s-au ridicat, și gloate veniau cu grăbire,
> Cum se pornesc cîteodată-mbulzindu-se roiuri de-albine,
> Mișue-ntr-una, ieșind din laturea stîncei scobite,
> Zboară și-n chip de ciorchine s-așează pe flori primăvara,
> Unele flutură-aici cu grămada, iar altele-acolo;
> Astfel și oștile-atunci roind din corăbii, din corturi
> Se îmbulzeau și în cete cu vuiet curgeau spre-adunare
> Pe-așezătură la mal.

Iată și chipul în care este evocată respingerea troienilor de către ahei (*Iliada* XVI, 571—4):

> Cît este locul ce bate o suliță lungă, aruncată
> De un bărbat care cearcă puterea la jocuri
> Sau în război cu dușmanii cei necruțători de viață
> Tocmai atîta napoi fură-mpinși de ahei și troienii.

Scanned with OKEN Scanner

In ambele cazuri, al doilea termen al comparației este mai dezvoltat decît cel dintîi, fie că el este mai amănunțit, oarecum analizat, fie că el cuprinde o pluralitate de imagini asemănătoare. De unde a luat Homer procedeul acesta al dezvoltării comparației? Un cercetător, W. Moog, *Die homerischen Gleichnisse* (Z. f. Aesth., VII, 1912) socotește că procedeul acesta este al circumlocuțiunii, obișnuit în vorbirea curentă. Căci, scrie Moog *„și în viața practică impresia individuală nu poate fi determinată în sine: abia stabilirea de raporturi, analogiile, paralelizările, aduc claritatea și înțelegerea"*. Comparațiile homerice sînt forme ale circumlocuțiunii, adică ale dezvoltării în jurul unui subiect, cu scopul de a-l lumina prin așezarea lui într-un sistem de relații multiple. Dar deși procedeul circumlocuțiunii este practic și obștesc, comparația homerică nu este opera unui autor prozaic și nici a unui poet primitiv sau popular. Simțim lămurit, citindu-l pe Homer, că dezvoltînd sau multiplicînd al doilea termen al comparațiilor sale poetul cultiva plăcerea superior artistică a variațiilor pe aceeași temă. Este cu putință ca Homer să stea pe o treaptă mai veche a dezvoltării lingvistice, fără ca el să fie cu toate acestea un poet în care s-ar putea studia — așa cum voia Vico — primele înfiripări ale geniului poetic în omenire.

Fără îndoială, Homer nu este un poet primitiv. Totuși el este un poet mai vechi, reprezentînd un moment depășit al evoluției psihologice. Lucrul pare evident, nu numai pentru motivele indicate de Henning, dar și pentru considerații pe care Remy de Gourmont le-a pus bine în lumină. Îi datorim acestui critic, cu o pregătire filologică atît de temeinică, observația — amintită mai sus — că Homer nu folosește metafore, ci comparații. Prezența metaforelor în *Vedele* indiene indică dimpotrivă în acest text o fază ulterioară în dezvoltarea imaginației. *„Compa-*

Scanned with OKEN Scanner

rația, scrie R. de Gourmont (*Le Problème du style*, 1902), *este forma elementară a imaginației vizuale. Ea precede metafora, adică acea comparație în care unul din termeni lipsește, atunci cînd ambii termeni nu sînt topiți într-unul singur. Nu există metafore în Homer, ceea ce alcătuiește un incontestabil semn al primitivității. Poemele homerice aparțin unei civilizații mai tinere decît poemele vedice, oricare ar fi datele pe care istoricește le-am putea da unora și altora. Operă, în forma lor ultimă, a unei caste de preoți și gramatici, Vedele sînt o expresie simbolistă a poeziei. Peste vechiul fond al comparațiilor, mai libere și mai puțin paralele aici decît în Homer, vedem adăugîndu-se cîmpul modern al metaforei. Faptul că un poet spune* vaci *în loc de* nori, *pentru că norii nutresc pămîntul cu ploaia lor, așa cum vacile hrănesc pe om cu lapte, constituie o sforțare de care literaturile noastre sînt capabile abia de un secol*". Metaforele par a fi tot atît de rare în *La Chanson de Roland*. Motivul absenței metaforei nu poate sta decît în faptul că în momentul lor psihologic, „*la începuturile civilizației, cînd viața este violentă și cugetarea calmă, cînd mîna este promptă și limbajul leneș, cînd simțurile bine echilibrate și închise unele față de altele, funcționează just dar fără să impieteze unele asupra altora, așa cum se întîmplă atunci cînd sensibilitatea generală s-a dezvoltat cu exces, metafora pură este imposibilă. Senzațiile fiind succesive, limbajul este succesiv. Homer descrie un fapt; apoi îl compară cu un fapt analog și cele două imagini rămîn distincte, deși în chip grosolan superpozabile*". Altfel fac scriitorii moderni, un Flaubert de pildă, în care criticul spicuiește această descriere a unei lupte cu elefanți: „*Les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes; elles refluaient à gros houillons*" (*Salambo*). Flaubert „*amalgamează atît de bine cele două imagini (elefanții și cohortele, năvile și valu-*

Scanned with OKEN Scanner

rile), din pricină că el le-a văzut cu o singură privire". Critic al simbolismului, Gourmont este teoreticianul „sinesteziilor" și al „corespondențelor" sub categoria cărora el trece și metaforele, recunoscînd în ele produsul unei etape mai noi a evoluției psihologice, în care percepția este mai amplă și mai rapidă.

Toate acestea ne abat de la prețuirea viciană a lui Homer. După observațiile acumulate în cursul cercetării mai noi, este just să vedem în Homer reprezentantul unei etape poetice și lingvistice mai vechi, totuși nu un poet primitiv. Incontestabilul caracter arhaic al creației lui nu provine însă din prezența metaforelor, care apar la niveluri mai recente ale creației literare. Problema homerică s-a impus altădată lui Vico cu scopul de a proba vechimea primitivă a stilului figurat. Iată însă că, în acord de altfel cu ancheta etnologică, metaforele nu sînt identificate în primele monumente ale literaturii și iată că arhaismul lui Homer este stabilit nu din pricina caracterului metaforic al poemelor sale, ci tocmai din pricina lipsei metaforei din cuprinsul lor.

Scanned with OKEN Scanner

II. FUNCȚIUNILE METAFOREI

Între problema originilor și aceea a funcțiunilor există o strînsă legătură, de care este necesar să ne dăm seama mai înainte de a trece la o nouă sferă de întrebări, menite să ne apropie cu încă un pas de cunoașterea mai completă a fenomenului metaforei. Cine se întreabă în ce moment al timpului au apărut primele metafore dorește să afle și nevoile spirituale pe care ele le-au satisfăcut, adică funcțiunile împlinite de metafore în momentul precis al apariției lor. Pe de altă parte, cine se întreabă care sînt funcțiunile metaforice poate spera să obțină un răspuns în legătură cu momentul apariției lor. Căci printre funcțiunile pe care le exercită metafora astăzi, poate să se găsească și acelea pe care le-a îndeplinit altădată, cunoașterea acestora din urmă putînd aduce precizări și în legătură cu originea ei. Hotărîndu-ne, în paginile ce urmează, să punem accentul cercetării pe întrebarea relativă la funcțiunile metaforei, la rostul pe care ele sînt chemate să-l împlinească în viața spirituală a omului, nu părăsim deci preocuparea relativă la origini. Această preocupare este mai degrabă atît de intim întrețesută cu sfera de probleme ale funcționalității, încît urmărin-

du-le pe acestea din urmă putem spera să obținem un adaos de lumini și în chestiunile care ne-au reținut pînă acum mai cu dinadinsul.

Cît de strîns sînt legate problemele originii și acele ale funcțiunilor metaforei ne-o dovedește Vico însuși, creatorul modern al filozofiei metaforei. Stabilind momentul apariției acesteia în prima fază de dezvoltare a spiritului omenesc, adică în faza lui poetică, Vico răspunde și întrebării relative la funcțiuni. Metafora apărea, pentru Vico, în acel moment în care, ca instrument adecvat al unei mentalități animiste, ea putea să corecteze relativa sărăcie a primelor idiomuri omenești. Acest moment, o dată depășit, metafora își pierdea însă, pentru Vico, vechiul ei rost, încît tot ce întîmpinăm ca metafore în operele poeților mai noi este departe să posede substanța sufletească a primelor lor întruchipări. Unii din continuatorii lui Vico și, în primul rînd, Alfred Biese, despre a cărui cercetare am amintit și mai înainte, sînt însă departe de a socoti că funcțiunea metaforei este istovită astăzi. După părerea lui Biese, metafora este o categorie universală a culturii omenești, un instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase ; ea este și forma generală a expresiei în arte, în toate artele, nu numai în poezie, deoarece, după estetica simpatiei, care începuse a se impune în vremea lui Biese, chiar artele plastice deopotrivă cu cele muzice, manifestînd în formele lor un conținut de sentimente omenești, obține acea *personificare,* care pentru acest cercetător alcătuiește firea însăși a metaforei. Mai mult decît atît, pentru Biese metafora este și un instrument al cunoașterii filozofice. In acest punct, vechile păreri ale lui Vico sînt depășite în chipul cel mai izbitor. Căci dacă pentru filozoful italian vechea funcțiune și însemnătate a metaforei încetase o dată cu trecerea spiritului omenesc din faza lui poetică în cea filozofică, pentru

urmaşul lui modern, pentru Biese, rostul metaforei se menţine în interiorul acestei din urmă faze. Alţi teoreticieni mai noi au reprezentat de altfel aceeaşi părere, întrebarea relativă la rostul filozofic al metaforei alcătuind una din problemele cele mai de seamă ale metodologiei filozofice şi una din acele al căror examen poate completa ideile noastre cu privire la validitatea teoriilor viciene. Să ne întrebăm deci care poate fi funcţiunea filozofică a metaforei, înainte de a vedea care sînt funcţiunile ei psihologice şi estetice.

Scanned with OKEN Scanner

A. FUNCȚIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gîndirii pure este însă o noțiune eronată. „*Cugetarea*, observă Biese, *are nevoie de un conținut gîndit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decît intuiția*". Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filozofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „*Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută*, ne spune Biese, *decît în măsura în care o* trăim, *adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru și întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale*". Obiectul cel mai direct și singurul cert al intuiției ar fi deci experiența internă, încît dacă nu putem cunoaște necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoaș-

Scanned with OKEN Scanner

terii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filozofie ar fi deci în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susține Biese, este cu atît mai mare cu cît servindu-ne de graiul vorbit nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gîndirii, colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese străbătînd întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare Ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acele pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul, la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt apoi deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenești, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese, trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acele dintre expresia unei realități externe

și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim de pildă despre *lună* ca despre un *scut de aur* nu operăm nicidecum un transfer personificant, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului ; celălalt în a modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi necontenit eul în lume înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuți și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Imprejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificantă a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar o dată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reapariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii ?

H. Bergson a afirmat-o odată. In renumitul său articol asupra *Intuiției filozofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La Pensée et le Mouvant*, 1934) Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct con-

densat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filozoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini: *„imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decît expresia conceptuală și cu necesitate simbolică, la care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale"*. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subțire peliculă transparentă* situată între om și divinitate. Această peliculă rămîne transparentă atîta timp cît filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucît este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru că niște cuvinte precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc. se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf și ne

Scanned with OKEN Scanner

împiedică a percepe divinitatea prin transparență. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că *„noi ridicăm praful și că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea"*. Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuși al concepției filozofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite de altfel inegale, deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este acel al cugetătorului spaniol José Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care în 1924 a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei* (pe care îl

Scanned with OKEN Scanner

folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters*, f. a.). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „*Întrebuințăm metafora*, scrie Ortega, *nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn: metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei: ea este un mijloc esențial al cunoașterii*". Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare dimpotrivă atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene, care s-ar refuza astfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o *lance de cristal*, imaginația noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „*Frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei*". Cînd însă un psiholog vorbește

Scanned with OKEN Scanner

despre *fundul sufletului*, el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care *„în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas"*. Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese, procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin necontenit teoriile cunoașterii: metafora conștiinței ca o *tablă*, pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca *vas*, în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Cînd însă Descartes a stabilit că *„singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate... lucrurile au murit ca realități, pentru a renaște ca gînduri* (cogitationes)". Trecerea către metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanța contribuțiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese: întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaștere și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gîndirii, după cum gîndirea ar fi copia realităților. De fapt expresia este o etapă în procesul gîndirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii ci organizarea ei cea mai desăvîrșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gîndirii și

Scanned with OKEN Scanner

forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia ? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndirii filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte ? Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filozofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea imprejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui : aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lunga epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată *(tabula rasa)*, pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sezisa caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloace pur noționale. În

Scanned with OKEN Scanner

această privință este de amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglindă.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglindă printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care aceasta stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă și o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglindă, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele, atunci cînd ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune deci că gîndirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea lungă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîșie și s-o lepede.

Scanned with OKEN Scanner

B. FUNCȚIUNEA PSIHOLOGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa, nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau — cel puțin — forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este de pildă cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se deosebesc. Această înțelegere a visului este străveche, după cum o dovedește arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tălmaci de visuri însoțea de pildă în Antichitate pe toți conducătorii de oștiri. Un astfel de tălmaci îi lămuri odată lui Alexandru Makedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda și că Împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, știința lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenție cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului și psihologului vienez Sigmund Freud și ale discipoli-

Scanned with OKEN Scanner

lor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecințe pentru știința estetică au fost la un moment dat extrase. Căci dacă apropierea între *artă* și *vis* descinde și ea din cea mai adîncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-și da toate roadele ei, în vederea unei mai bune cunoașteri a proceselor care stau la baza artei și a funcțiunilor pe care aceasta le joacă în interiorul psihologiei omenești.

Freud n-a vorbit de metafore; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realități sau a expresiei unei realități printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi trecut și el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înțeles al cuvîntului să ia naștere, este nevoie ca conștiința asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conștiința deosebirii lor. Conștiința acestei deosebiri în asemănare lipsește în timpul activității visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat și care, ca atare, acoperă complet imaginea realității pe care o înlocuiește, încît conștiința se găsește în imposibilitate de a sezisa deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operația sintetică a apropierilor s-a însoțit aci cu operația analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezește din vis și cînd, căutînd să afle semnificația lui, găsește o realitate subiacentă figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există și apropieri și deosebiri. Visul devine atunci pentru el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este același lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de aceasta din urmă, nu și de cel

dintîi. Sau atunci cînd se ocupă și de cel dintîi, adică de creațiile artei și de imaginile ei metaforice, căutînd să înțeleagă funcțiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie și ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie între funcțiunile psihologice ale visului și acele ale metaforei, să examinăm în ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formații mentale, considerate în structura și felul apariției lor. Apropierea aceasta poate contribui și ea la o mai bună cunoaștere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud visul este produsul refulării unor reprezentări subconștiente care, putînd tulbura somnul, nu sînt primite în conștiință decît după ce au fost supuse unui întreit proces de *condensare* (Verdichtung), *deplasare* (Verschiebung) și *plasticizare*. Ansamblul acestor procese alcătuiește *sublimarea*. Freud distinge într-un vis conținutul lui latent și conținutul lui manifest. Conținutul manifest al visului este simbolul conținutului său latent, obținut prin condensarea și deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea cîtorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente, care au între ele ceva comun. Astfel, apariția atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în același timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea consistă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificație de cel dintîi (un proces asemănător cu *aluzia* în vorbirea obișnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoțea un element important asupra unui element lipsit de însem-

nătate, așa încît visul manifest dobîndește un alt centru de grupare a elementelor lui și un izbitor caracter straniu. În sfîrșit, pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, așadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conținutul unui articol teoretic sau politic. În această operație de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părțile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, așa cum sînt conjuncțiile, prepozițiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conținutul lui latent decît obiectele și acțiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul manifest în mai multe visuri parțiale, fără relații între ele, adică dă visului caracterul lui incoerent.

Freud a susținut că procesului de sublimare, descris mai sus, i se datoresc nu numai visul, dar și nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor și cu creațiile de artă. Pentru a ne da seama întrucît această apropiere între vis și artă este sau nu justificată, să urmărim pe Freud în analiza unei opere de artă, adică în lucrarea de identificare a conținuturilor ei latente. Alegem atrăgătoarea analiză pe care el a consacrat-o *Regelui Lear* al lui Shakespeare, intercalată în studiul despre *Motivul alegerii casetei* (*Das Motiv der Kästchenwahl*, în *Psychoanalysche Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924, pag. 15 urm.). Motivul alegerii casetei este semnalat în *Negustorul din Veneția* de Shakespeare: Trei pețitori se înfățișează pentru a obține mîna frumoasei și înțeleptei Porzia care, urmînd voinței tatălui său, trebuia să se însoțească cu acela dintre ei care va fi ales între cele trei casete prezentate cu această ocazie pe aceea conținînd documentul atribuirii. Unul dintre pețitori alege caseta de aur, altul pe cea de

argint, al treilea, Bassanio, pe cea de plumb. Caseta de plumb îi aduce lui Bassanio pe Porzia. Documentul atribuirii se găsea închis în ea. Freud observă că imaginea casetei este un străvechi simbol psihanalitic al femeii. Asupra acestui punct el a avut adeseori ocazia să revină în cursul cercetărilor sale. Dar dacă este așa, dacă imaginea casetei este un simbol al femeii, atunci Bassanio alege de fapt între trei femei. Împrejurarea aceasta îi dă lui Freud putința să se oprească în fața noului motiv al alegerii femeii, care alcătuiește punctul de plecare al *Regelui Lear*. Bătrînul rege alege și el între femei, care sînt propriile lui fiice, Goneril, Regan și Cordelia. Dorind să-și împartă împărăția, Lear se lasă înșelat de vorbele lingușitoare ale fetelor lui mai mari, în timp ce exclude de la moștenire și izgonește pe cea mai mică dintre ele, pe Cordelia, care nu găsise nimic de spus bătrînului, încredințat că iubirea cea adevărată este aceea ce se pricepe să vorbească frumos. Numai cînd, alungat de Goneril și Regan, imprudentul bătrîn regăsește pe Cordelia, venită cu armatele franceze pentru a repara ofensele aduse tatălui său, el înțelege că iubirea adevărată fusese mută. La un moment dat soarta bătăliei pare a înclina în favoarea fetelor rele. Lear și Cordelia cad prizonieri și bătrînul nu poate vorbi decît cadavrului fetei mai mici, atunci cînd coroana îi este pusă din nou pe capul înclinat pentru a muri.

Motivul alegerii unei femei din trei este frecvent în legendă și literatură. Îl găsim în mitologia greacă, unde Paris alege pe Afrodita. Îl aflăm de asemenea în basmele popoarelor europene, unde Fiul de Împărat alege pe Cenușereasă, printre surorile ei. Cine sînt însă, de fiecare dată, cele trei femei și pentru care motiv alegerea cade pe cea de a treia? Punîndu-se această întrebare, observăm că există un fel de asemănare între femeia aleasă și caseta de plumb. Cordelia ca și Cenușereasa sînt firi tainice,

mute; ele se ascund, nu strălucesc, sînt deopotrivă cu plumbul. Mutenia, ne asigură Freud, este în vis și în basme un simbol al morții. Așa, în basmul *celor 12 frați*, din culegerea lui Grimm, un Împărat are 12 băieți și așteaptă pe cel de al treisprezecelea copil. Împăratul știe că dacă se va naște o fată, cei 12 băieți vor trebui să moară și pregătește 12 coșciuge. Împărăteasa ajută celor 12 băieți ascunzîndu-i în pădure, unde ei își propun să ucidă pe orice fată ar întîlni. Cînd însă, mai tîrziu, fata, care se născuse între timp și descoperise pe frații ei, rupe cei 12 crini care creșteau în grădina Împăratului, băieții se transformă în corbi. Pentru a-i mîntui de această soartă și a-i reda condiției umane, fata află că trebuie să stea mută timp de 7 ani. Prin mutenia ei, adică prin propria ei moarte, frații sînt în cele din urmă mîntuiți. Tot astfel în basmul *celor 6 lebede*, mutenia surorii aduce printre oameni pe cei 6 frați schimbați în lebede. Moartea surorilor este în fiecare din aceste basme condiția compensatorie a vieții fraților. Moartea este însă simbolizată prin mutenie. Femeia aleasă, cea necuvîntătoare, mută și fără reflexe ca și plumbul este deci în *Regele Lear* sau în basmul *Cenușeresei*, Moartea. Vechea mitologie elină cunoștea și ea grupuri de trei surori, dintre care cea din urmă este simbolul morții. Așa este, de pildă, grupul celor trei Moire. La început, în epoca homerică, grecii nu cunoșteau decît o singură Moiră. Cu timpul însă Moira primitivă se multiplică prin asimilare cu cele trei Ore, zeități ale anotimpurilor, dintre care una simbolizează Primăvara, cea de a doua Vara și cea de a treia Iarna. Este probabil că analogia cu Orele a înmulțit, într-o fază mai nouă a mitologiei grecești, ființa Moirilor, care devin și ele trei: *Lachesis*, simbolizînd Întîmplarea, *Klotho*, simbolizînd Soarta și *Atropos*, simbolizînd Moartea. Cordelia, printre cele trei surori ale ei, este nu numai un personaj analog cu Cenușereasa și cu sora celor

12 fraţi schimbaţi în corbi. Ea ocupă în grupul ei un loc deopotrivă cu al lui Atropos printre Moire. Mulţi dintre cititorii sau spectatorii *Regelui Lear* văd în întîmplarea înfăţişată de Shakespeare un sens moral mai mult sau mai puţin înalt : adevărul că nimeni nu trebuie să renunţe din viaţă la bunurile care îi sînt date a le stăpîni sau că oricine trebuie să se ferească a cădea în capcanele linguşirii. În întîmplarea Regelui Lear, Freud (urmînd metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii, care distingea dincolo de sensul *literar* pe acela *moral* şi pe acela *mistic* sau *anagogic*, cf. Dante, *Convivio, II*, 1,3—5 şi Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I, P, qu 1, art. X şi *Quodlibet* VII, 14—16) crede a putea lămuri mai departe decît semnificaţia ei morală, un înţeles mai adînc. Lear este un bătrîn, gata să moară. Nebunia lui îl face să dorească iubirea, atunci cînd el ar fi trebuit să se pregătească de moarte. Tragedia lui Lear este aceea a necunoaşterii destinului său. Sfîrşitul lui Lear în braţe cu Cordelia, semnificînd însoţirea bătrînului cu moartea, încunună drama cu acel accent de pacificare, în care se exprimă după rătăcirile nebuneşti de mai înainte acceptarea destinului ineluctabil.

Nu vom ascunde că interpretarea lui Freud dă adîncime şi parcă o frumuseţe nouă tragediei lui Shakespeare. Ea este apoi un prilej dintre cele mai nimerite pentru a studia raporturile metaforelor poetice cu imaginile visului şi pentru a decide dacă cele dintîi îndeplinesc aceleaşi funcţiuni psihologice ca cele din urmă, aşa cum Freud şi numeroşii săi discipoli în domeniul esteticii au afirmat-o de atîtea ori. Desigur, se poate spune că în cazul metaforei, ca şi în acel al visului, există un conţinut *latent* şi unul *manifest*. Termenul, rămas neexprimat, al comparaţiei subînţelese care alcătuieşte metafora constituie conţinutul metaforic latent. Dacă ne oprim în faţa metaforei Regelui Lear, aşa cum ne-o tălmăceşte Freud, regă-

Scanned with OKEN Scanner

sirea Cordeliei este conținutul manifest, pe cînd acceptarea morții este conținutul latent. Imprejurarea aceasta o dată stabilită, trebuie să observăm însă că între conținutul latent și cel manifest există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela care poate fi constatat cu prilejul metaforei poetice. Am văzut că imaginile visului sînt produsul *sublimării* conținutului său latent, adică al condensării și deplasării acestuia. Conținutul latent al visului trebuie acoperit cu totul, pentru ca somnul să nu fie tulburat. Acoperirea aceasta se face printr-o operație totală de transformare, obținută atît prin condensarea mai multor elemente într-unul singur cît și prin mutarea accentului psihologic de la un element asupra altuia. Nimic din toate acestea nu putem observa, comparînd conținutul latent al metaforei cu conținutul ei manifest. In locul condensării întîmpinăm mai degrabă, în metafora poetică, o amplificare a reprezentărilor ei latente. Astfel, din atitudinea Regelui Lear față de moarte, o dată relativ simplă și indivizibilă a psihologiei eroului, poetul scoate materia unor peripeții complicate. Tot astfel, nu se poate spune că în metafora poetică asistăm la o deplasare a accentului psihologic care întovărășea conținutul ei latent. Dacă, în tragedia lui Shakespeare, Cordelia este metafora morții, atunci se poate spune că același accent psihologic însoțește și imaginea ei și reprezentarea pe care ea o înlocuiește. Dacă prin transparența imaginii Cordeliei n-am cuprinde gîndul morții, atunci eroina lui Shakespeare și-ar pierde calitatea ei metaforică și tragedia Regelui Lear și-ar pierde acea perspectivă în profunzime, pe care mi se pare că este meritul lui Freud de a o fi pus în lumină.

Dar cu aceasta atingem o altă deosebire între simbolismul visului și acel metaforic, amintită de altfel și mai înainte. Imaginile visului, cel puțin pentru acel care visează, n-au perspectivă ; ele nu sînt întovărășite de conștiința acelei profunzimi,

uneori numai bănuite, care dă imaginilor metaforice valoarea și farmecul lor. Cine visează o face pentru a nu trebui să-și întrerupă somnul. Cine compune însă o metaforă poetică sau cine ia cunoștință de ea în operele lirice sau dramatice simte că se trezește la o luciditate mai înaltă, că ajunge să stăpînească înțelesuri ignorate de omul obișnuit în împrejurările comune ale vieții. Visul este un instrument al somnului. Metafora poetică este o unealtă a lucidității; o putere a treziei.

Raporturile acestea, ignorate cu totul de numeroși esteticieni psihanaliști, ne pot face a înțelege mai bine deosebirea dintre funcțiunea psihologică a visului și aceea a metaforei. Funcțiunea psihologică a visului este *quietivă*; funcțiunea psihologică a metaforei este însă tocmai *neliniștitoare*. Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înțelege mai mult și pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimțirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior și ne conduce către o potență superioară a vieții. Asimilarea dintre vis și metafora poetică ni se pare din toate aceste pricini neîndreptățită. S-a spus totuși că între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună, funcțiunea eliberatoare sau *catartică*. Visul ca și imaginile poeziei ar elibera afecte comprimate de conștiință. Ce trebuie să credem despre această teorie?

Scanned with OKEN Scanner

C. METAFORA ȘI ELIBERARE

Funcțiunea catartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întîia oară în lumină de Aristoteles, cu prilejul definiției tragediei. „*Tragedia*, scrie Aristoteles (*Poetica*, VI, 21), *este imitația unei acțiuni grave și complete, avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut și în așa fel încît fiecare din părțile componente să existe separat. Tragedia dezvoltîndu-se prin personaje făptuitoare și nu prin intermediul narațiunii, produce prin milă și spaimă purgarea pasiunilor de același fel*". O controversă milenară s-a încins în jurul înțelesului pe care Aristoteles îl va fi dat purgării pasiunilor în tragedie, *catarsisului* lor. Clasicii francezi interpretau catarsisul aristotelic în sensul că, prin mila și teroarea pe care o inspiră, tragedia purifică sufletele spectatorilor de pasiuni asemănătoare cu acele ale căror nenorocite consecințe le observăm în eroii tragediei. Tragedia ar fi deci o lecție de morală. Catarsisul ar fi efectul moralizator al tragediei. Lessing a avut prilejul să rectifice interpretarea moralistă a tragediei și a efectului ei catartic. Pentru teoreticianul german, catarsisul ar fi mai degrabă starea de echilibru și seninătate sufletească pe care o trăim la sfîrșitul spectacolului tragic, ca un efect al neutralizării milei prin spaimă și a spai-

mei prin milă. Filologia clasică mai nouă a adus într-acestea observația că noțiunea de catarsis a fost împrumutată de Aristoteles medicinei, unde ea însemna propriu-zis *purgație*. Analogia ne-ar îndreptăți deci să afirmăm că, în concepția Stagiritului, tragedia ar produce nu numai o curățire a spaimei și terorii în noi, ci a tuturor pasiunilor răufăcătoare care există în sufletul nostru. Pe de altă parte, coroborînd toate pasajele din scrierile lui Aristoteles care se referă la aceeași chestiune, savantul filolog Egger a ajuns să înțeleagă astfel gîndirea filozofului grec, rămasă trunchiată și nedefinită în textul *Poeticei*: *„Orice pasiune după Aristoteles* (scrie Egger în *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs*, 1849, pag. 188) *există în germene în fundul sufletului nostru, unde ea se dezvoltă mai mult sau mai puțin, după temperamente. Comprimată în adîncul nostru, ea ne-ar agita ca un ferment interior, dar emoția excitată de muzică și spectacol îi deschide o cale, curățînd și ușurînd sufletul cu o plăcere fără primejdie"*. Catarsisul ar fi deci eliberare.

Noțiunea catarsisului aristotelic a fost mai apoi generalizată la cazul tuturor manifestărilor artistice și atît pentru contemplatorul artei cît și pentru creatorul ei. Unele mărturii de artiști veneau în sprijinul acestei generalizări. Amintind astfel împrejurările care au urmat crizei sufletești oglindite în romanul *Suferințele tînărului Werther* și compunerii acestuia, Goethe scrie (în *Dichtung und Wahrheit*, III): *„M-am izbăvit prin această compoziție dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr-un fel de viață întîmplător și ales, prin premeditare și grabă; prin încăpățînare și neglijență... Îndată m-am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață"*. Cînd Freud a elaborat teoriile sale, el și-a reamintit de catarsisul aristotelic, crezînd că poate vorbi de tratamentul catartic al nevrozelor. Metoda sa consistă, în adevăr,

Scanned with OKEN Scanner

a readuce în conștiință complexe sufletești cenzurate și respinse în straturile subconștiente. Ceea ce psihanalistul obține însă prin tratamentele sale, mecanismul conștiinței ar produce de la sine în fenomenul visului și al imaginilor poetice. Visul ca și creația poetică ar consista deopotrivă în eliberarea, sub formă simbolică, a unor reprezentări și tendințe cenzurate de conștiință. Un cercetător care a reluat aceste analogii ale psihanalizei, căutînd să le dea o nouă întemeiere, Ch. Baudouin, în *Psychanalyse de l'Art*, 1929, p. 203 urm., scrie în această privință: *„Mulțumită unor astfel de deghizări, cenzura poate lăsa să treacă în opera de artă, ca și în vis, tendințe comprimate, care ar fi vinovate, amorale, primitive, într-un cuvînt incompatibile cu conștiința omului civilizat. Grație acestui subterfugiu, tendința refulată dobîndește o satisfacție, ba chiar una cu desăvîrșire inocentă; căci este legitim a admite că deplasarea este ceva mai mult decît o deghizare; ea este propriu-zis o strămutare, poate momentană și superficială, dar foarte reală totuși, a potențialului afectiv, a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit... Se înțelege atunci în ce măsură arta poate fi în adevăr o ușurare. Psihanaliza aduce astfel o confirmare strălucitoare și neprevăzută unei idei formulate de mult de Aristoteles, ideea* catarsisului".

Întocmai ca și în cazul asimilării dintre vis și metaforă, criticabilă din multe puncte de vedere, noua analogie dintre funcția catartică a imaginii poetice și așa-zisa funcție catartică a visului nu poate fi de loc primită. În adevăr, nimeni nu trăiește în vis sentimentul specific al eliberării, al ușurării, al echilibrării, al înseninării, pe care l-a notat Aristoteles și l-au analizat atîți dintre comentatorii lui. Dacă psihanaliștii au putut vorbi totuși de un catarsis al visurilor, lucrul se datorește unei simple construcții psihologice pe bază de analogii, nu unui fapt de experiență intimă directă. Catarsis nu este un simplu proces, dar și

rezultatul acestuia manifestat într-un sentiment specific. Acest sentiment, constitutiv pentru stările artistice, lipsește însă din experiențele visului. Se mai poate oare vorbi în cazul acesta de funcțiunea catartică a visului? Desigur că nu.

Dar oare toate metaforele poetice au o funcțiune catartică, în înțelesul probabil pe care l-a dat cuvîntului Aristoteles și în acela pe care l-a subliniat cu atîta energie estetica psihanalistă? Oare în toate împrejurările, metafora este simbolul deghizat al unor tendințe respinse de conștiință pentru un motiv oarecare? Oare totdeauna metafora, așa cum se exprimă Baudouin, este *„strămutarea potențialului afectiv și a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit"*? În această privință o contribuție de care trebuie să ținem seama este aceea a lui H. Pongs, care în scrieri ca *Das Bild in der Dichtung*, 2 vol. 1927 urm. sau *L'Image poétique et l'inconscient* (în *Psychologie du langage*, constituind nr. 1—4 din *Journal de Psychologie*, 1933) a adus precizări interesante, a căror valoare este totuși limitată de o expunere prolixă, în care cititorul regăsește cu oarecare greutate sîmburele nou și valabil al cercetării personale. Pongs admite și el rolul pe care îl joacă inconștientul în formarea metaforelor poetice. *„Imaginea* (metaforică) *apare*, scrie Pongs, *din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbajul n-a creat un cuvînt propriu și nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul o scos-o din propria sa adîncime."* Această imagine poetică este însă numai în unele cazuri mijlocul de a elibera sufletul din constrîngerile subconștiente ale unui sentiment oarecare, un mijloc al eliberării. Așa este de pildă imaginea lui Thersit, eroul problematic al lui Homer, în jurul căruia Ștefan Zweig a organizat o dramă semnificativă. Thersit este omul urît și disprețuit pe care poetul îl opune lui Achile și Patrocle, *„frumoși dar grosolani și*

proști". Thersit în drama lui Zweig ar fi deci, după părerea lui Pongs, masca simbolică (recte metafora) sub care se ascunde resentimentul unei generații persecutate. „*Sub masca mitologiei antice, resentimentul operează o transmutație a valorilor, care face din omul mișcat de această tendință un erou tragic superior omului sănătos și complet.*" Construind metafora lui Thersit, poetul s-ar fi eliberat de complexul său de inferioritate. Alături de această metaforă eliberatoare, Pongs distinge metafora critică sau a eului justițiar. Un exemplu ilustrînd această nouă categorie este metafora „raței sălbatice" în drama lui Ibsen, o imagine care trebuie să sensibilizeze ideea că o anumită „minciună vitală", o anumită iluzie, este necesară oricărei vieți. Rața sălbatică, rănită și adusă în podul casei lui Ekdal, trăiește acolo o mizerabilă existență, printre scheletele brazilor de Crăciun, o existență deopotrivă cu a omului care o rănise și o făcuse prizonieră, fotograful Ekdal, un caracter de veleitar, închipuindu-și că posedă în podul caselor lui întinse terenuri de vînătoare. Metafora raței sălbatice nu alină deci un resentiment, nu eliberează o suferință, ci întruchipează o critică, dă glas unei atitudini justițiare a eului poetului. Funcțiunea ei psihologică este deci deosebită de aceea pe care a trebuit s-o recunoaștem metaforei lui Thersit în drama lui Zweig. În sfîrșit, există metafore care „*scapă deopotrivă dominației exclusive a inconștientului refulat ca și puterii eului justițiar*". Aceste metafore sînt „*produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului*", în ele se exprimă „*trăsăturile principale ale concepției despre univers pe care și-o face poetul*" și alcătuiesc cea mai înaltă formă a imaginației metaforice în poezie. Nu putem să urmărim aci mai de aproape laborioasele analize ale lui Pongs. Distincțiile pe care el le face limitează însă funcțiunea eliberatoare a metaforei și rectifică ceea ce era prea exclusiv în generalizările psihanalizei.

Scanned with OKEN Scanner

D. FUNCȚIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI

1. FUNCȚIUNEA SENSIBILIZATOARE

Studiind funcțiunile psihologice ale metaforei am întîmpinat și unele din rațiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcțiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adaosurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica,* III, 10,7, care ne asigură că metafora aduce faptul în fața ochilor, adăugînd apoi în *Retorica,* XI, 1 urm. că lucrurile devin vizibile ochiului nostru, atunci cînd le prezentăm în acțiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie. Cicero, *De oratore,* III, 38 urm., reluînd aceste idei le dă o formă normativă ; autorul nu ne spune ce funcțiuni estetice îndeplinește metafora, ci care sînt funcțiunile pe care ea trebuiește să le îndeplinească. Prin toată expunerea lui Cicero șerpuiește ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile și că toate simțurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puține alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învață Cicero, pentru a da mai multă *strălucire* unei descrieri, ca

Scanned with OKEN Scanner

în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius: *„Marea se zbîrlește; întunecimea crește; norii devin atît de negri încît oamenii se cred orbi; o flacără scînteiază în nori; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului; torente de ploaie și de piatră cad deodată în valuri precipitate; din toate punctele orizontului vînturile se avîntă impetuoase, se dezlănțuiesc în vîrtejuri furioase; o tulburare grozavă face marea să clocotească"*. Mulți din termenii acestei descripții sînt transportați din sensul propriu în sensul figurat și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției. Relieful este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească" un om prefăcut ar putea spune despre el că *se învăluiește în vorbirea sa* sau că *se ascunde cu grijă în viclenie*, dînd astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre *strălucire* și *relief*, dar după exemplele pe care le dă putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfîrșit, la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul *săgeata i-a fugit din mînă*, pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebăgare de seamă, ceea ce în exprimare proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil. Întrebîndu-se care sînt motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rînd, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintîi. Metafora este apoi un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care înlocuind termenul propriu printr-unul figurat nu ne înșală de loc în actul de a recunoaște pe primul. În sfîrșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci cînd vorbesc despre *parfumul urbanității*, despre *delicatețea purtărilor*, despre *tunetul*

mării, despre *dulceața vorbirii*. Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcîndu-ne să vedem lucruri care după firea lor nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rîndul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignora. Dacă Cicero insistă atît de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii Antichității, poezia era o pictură mută: *ut pictura poesis*. Dar tocmai această împrejurare a fost pusă la îndoială de cîțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Indoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, 1901), a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degajeze aceleași sentimente ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare deci că vedem lucrurile evocate de poet, pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Scherer observa în *Poetica* sa, pag. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de *„ocolul printr-o imagine"*. Mai hotărît este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kuntwissenschaft*, 1906, pag. 362) cînd scrie: *„Nu există nici un temei constrîngător pentru a spune, după cum se întîmplă de atîtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Cînd poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba este atît de săracă încît nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decît cuvintele*

din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decît prin termenii din lumea reprezentărilor". Aceleiași păreri i se alătură și R. Lehmann (*Poetik*, 1919, p. 92 urm.). Mintea omenească se găsește în imposibilitate să însoțească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci cînd ele constituie o metaforă. Incercarea de a traduce în intuiții comunicările verbale ce li se fac ar stîrni un haos mental înspăimîntător. Adevărul, observat și de Schopenhauer altădată, este că „*înțelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei*". Ba chiar efortul de a realiza în imagini concrete metaforele pe care le întîlnim în operele poeților ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine oare frumusețea Kriemhildei mai reprezentabilă, atunci cînd vechiul poet german o compară cu luna? Cine se constrînge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zîmbească. Cît de puțin fac apel metaforele la imaginația noastră reproductivă rezultă și din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparțin experienței comune, sau chiar nu fac parte din cercul experiențelor noastre sensibile. Cîți dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu repezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci cînd vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu? In fine, cînd despre o femeie ni se spune că este „un chip coborît din cer", trebuie să recunoaștem că imaginea nu este nicidecum culeasă din sfera sensibilității. R. Lehmann are deci dreptate să conchidă că „*nu intuiția unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci impresia pe care el o face, ceea ce se și întîmplă atunci cînd aceeași senzație este chemată din mai multe părți și prin mai multe imagini*". Mai eclectic în ideile sale este E. Elster (*Prinzipien der Literaturwisenschaft*, II, 91, p. 134 urm.). Pentru acest autor, funcțiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non*: metafora nu sensibilizează totdeauna, ci

numai uneori și atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, cînd Lenau vorbește odată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme *ale vechilor timpuri*, versurile sale n-au dobîndit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște *visuri împietrite*? Dar cînd Bismark, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuințează metafora *Drehkrankheit der englischen Politik*, obține un efect sugestiv mai puternic decît dacă ar fi spus că politica engleză se mișcă în cerc (ceea ce de altfel constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încape îndoială că și pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd în loc să se asocieze cu gînduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete. Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin (*Zur Psychologie und Statistik der Metaphern, în Archiv für die gesamte Psychologie*, XXXI, 1914, 3) care își pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gîndirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine și un alt lucru, între care stăruie totuși sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocități. Cînd spun *cămila este corabia pustiei* îmi pot reprezenta o corabie, rămînînd totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea atrage în sfera sa obiectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul, atunci cînd vom studia structura imaginii. Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet, fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stînjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămînă destul de

nelămurite, pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămînă, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente, pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru. Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei, într-o vreme cîștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik*, I, 1906, p. 412, urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas de altfel dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își închipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu acele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este însă că imaginile fanteziei sînt totdeauna mai șterse decît acele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. De altfel, chiar cînd imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, sîntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră, prin întrebuințarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă, dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate pînă acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis.

Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cît privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține în primul rînd de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține Th. A. Meyer a notat odată această constatare în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește să judece valoarea contribuției sale: *„Însuflețirea aparențelor se menține în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimțire nedeterminată și, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele este totuși mai puțin practicată de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziție rațională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe și demoni de tot felul stăpînesc dealurile, copacii, izvoarele și rîurile, vîntul și marea. Simțul plastic al grecilor transformă însuflețirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Însuflețirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzește în întregime natura; ele sînt acelea care au auzit pe deplin cîntecele adormite în lucruri"* (*Aesthetik*, 1923, pag. 26). Nu cumva atunci lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer și a atîtora din adepții lui cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiți mai sus? Deosebirile în predispoziția reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ. O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el și într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri și imagini poetice. In timp ce el însuși înregistrase senzații kinestetice în zece cazuri, subiectul ales pentru comparație nu în-

registrase nici una ; apoi pe cînd acesta din urmă înregistrase 13 senzaţii de temperatură, el însuşi se dovedise inapt a reproduce astfel de senzaţii. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri şi formaţii deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde (Archiv für die gesamte Psychologie*, XXIX, 1913, 3). Sterzinger nu şi-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcţiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să desluşească motivul pentru care imaginile poetice şi, în primul rînd, metaforele plac sau displac. Materialul strîns cu această ocazie poate fi însă folosit şi pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeţi, şi le-a prezentat subiectelor sale de experimentare, cerîndu-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger, sub rubrica : *plăceri rezultate din activitatea fanteziei*. Astfel unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au plăcut pentru *claritatea şi forţa reprezentărilor*, pentru *corporalitatea imaginii*, pentru că *lucrurile se asimilau cu o imagine* etc. Acestor motive care, statisticeşte, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puţine, ca de ex. reproducerea unor senzaţii sau îmbogăţirea vieţii sentimentale. Neplăcerea provocată de metafore provenea de asemenea din lipsa reprezentărilor fanteziei şi din toate celelalte motive care contraziceau pe acele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declaraţii publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenţei imaginilor fanteziei printre răsunetele unei

metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelora care compun un film cinematografic.

2. METAFORA ȘI ATITUDINILE DISIMULATE ALE EULUI

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuințează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor noastre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rînd, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Cînd cineva, descriind pe un bătrîn, vorbește despre părul său *nins* (care în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada), acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul acelui bătrîn. K. Bühler (*Sprachteorie*, 1934, pag. 353), examinînd ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuințarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări, în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, limba recurge la expresia metaforică. Așa este de pildă : *amenințarea*, care atunci cînd, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct o face astfel încît amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea III-a* a lui Eminescu, cînd îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori : *„Și nu voi ca să te sperii nici nu voi să te-nspăimînt, Cum veniră se făcură toți o apă și-un pămînt"*. Mircea neagă deci intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului Sultan,

dar o face totuși prin vălul metaforei celui de-al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrînd cu putere de sub învelișul său este *disprețul*, care folosește și el adeseori metafora. Cînd Othello, crezîndu-se înșelat de Desdemona, îi azvîrle în față întregul lui dispreț, cu atît mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferează o abundentă floră metaforică: „*Cum? fata ta, această albă pagină / Să poarte scris cuvîntul „desfrînată"? / Ce crimă? Ah, femeia mea de stradă, / Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii / Ca foalele să-mi ardă de rușine, / Pînă-mi prefac rușinea în cenușă... / Ce crimă? Cerul uite-ntoarce capul, / Și luna-nchide ochii să nu vadă / Iar vîntul deșuchiat ce se sărută / Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește / În inima pămîntului de spaimă...*" (V, 2, trad. D. Protopopescu). Repedea succesiune a acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Cînd Othello vorbește în felul acesta, certitudinea (de altfel eronată) a culpei Desdemonei se formase în el și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare exprimîndu-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei*, în care se poate exprima de altfel un dispreț mai puțin vehement decît acela care-l mișca pe Othello, sau *humorul*, din care grăiește o simpatie amuzată pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din atitudinile cele mai tipice ale transferului metaforic al expresiei. Ironicul se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea joc. Prezentîndu-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan Drăgănescu, Caragiale scrie: „*Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil: dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare, încît auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz*". Seria epitetelor metaforice din acest context:

mare, incomparabil, prodigios, zguduitor, ca și metafora metonimică *eroul de bronz* pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se înșală cînd ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului disimulată, prin procedeul metaforei ironice, sub termenii atît de măgulitori.

In procedeul metaforei umoristice se ascunde de asemenea un sentiment, dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate. Umorul este produsul unui sentiment mișcat dar pudic și care, din această pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G. Topîrceanu descriind cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară. *„Acum natura-ncepe / Cu tainicul ei glas / Din stepe / Să cînte-ncet pe nas (Noapte de vară)*. Metafora *cîntecului pe nas* nu dezvăluie însă dispreț pentru natură ci tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează cu o putere cu atît mai mare cu cît ea provoacă în spiritul cititorului reacțiunea de destindere a unui înțeles în sfîrșit descifrat.

Lingușirea este de asemenea o atitudine care, dorind să se ascundă, se exprimă adeseori prin vălul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea fățișă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă, ceea ce el face foarte bine oferind omagiul său cuceritor prin intermediul unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale lingușirii. Dar mai cu seamă *lingușirea erotică* a luat o dezvoltare deosebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent în preajma micilor curți italienești ale veacului al XV-lea și XVI-lea, este plin de metafore subtile și exagerate, în care se deslușește lingușirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeții conceptiști Tebaldeo, trăind pe lîngă curtea din Ferrara, dedică

iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul: *Io vidi la mia Nimpha, anchi la mia dea,* pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul lingușirii erotice: *„Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeița mea mergînd prin zăpadă, și ea mi s-a părut atît de albă, că aș fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mișcat. | Zăpada care cădea în fulgi deși, văzînd că este mai albă decît ea, se opri de mai multe ori în cer împotriva voinței zeilor și nu mai voi să descindă pe pămînt. | Fiecare om se oprea uimit, văzînd că ninge și că totuși soarele lucește, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei. | A învinge zăpada și a lumina văzduhul obscur și negru este o cinste pentru ea: dar, vai! ce glorie așteaptă ea învingîndu-mă pe mine?"*

Altă formă a disimulării este *politețea.* Politețea este triumful artificiului asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivității, care, după definiția lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiului. Politețea este ansamblul atitudinilor care mascheazâ, în practica vieții mai înalte de societate, manifestarea sinceră și directă a instinctelor. Politețea va folosi deci metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atît de departe au fost împinse atitudinile politeții în vorbirea prețioaselor și prețioșilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivînd o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încît vorbirea proprie, resimțită ca o exprimare prea directă și prea instinctivă a gîndirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare. Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicționarul Prețioaselor,* reprodus în antologia *Les Précieux et les Précieuses,* publicată în 1939 de G. Mongrédien la Mercure de France. Nu numai obiectele, lucrurile sau ființele, dar și acțiunile socotite prea aproape de nevoile ordinare ale vieții erau înlocuite de prețioși prin cîte o metaforă mai mult sau mai puțin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra convenienței sociale. Cineva care cerea

să se reteze feștila arsă a unei luminări spunea : *ôtez le superflu de cet ardent (desprindeți superfluul acestui obiect arzător)* înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux (a-și delabirintiza părul)*; a te scălda dădea loc metaforei mitologice *visiter les naïades (a vizita naiadele)*, purtătorii unei litiere erau *mulets baptisés (catîri botezați)*; obrajii erau *les trones de la pudeur (tronurile pudorii)*; sînii erau *les coussinets d'amour (pernițele amorului)*; un poet era *un nourisson des muses (un sugaci al muzelor)*; o oglindă era *un conseiller des grâces (un sfătuitor al grațiilor)* etc.

3. METAFORA CA MIJLOC AL POTENȚĂRII IMPRESIEI

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost adeseori remarcate, Chr. Ruths *(Induktive Untersuchungen über die Fundametalgesetze der psychischer Phäenomene*, I, Bd. *Experimentaluntersuchungen über Musikphantome*. 1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc: legea *substituției* și aceea a *progresiunii*. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decît cea dintîi. Existența acestor legi le-a studiat Ruths cu prilejul așa-ziselor *fantome muzicale*, adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Cîteva observații personale veneau să confirme legea substituțiilor progresive. Într-o zi autorul se desparte de cineva; noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormîntării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii. O. Sterzinger *(Das Steigerungsphänomen beim Künst-*

lerischen Schaffen, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunztwissenschaft, XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu acele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului, ca de pildă J. Scherner (*Das Leben des Traumes*, 1861). Într-o zi i se rupe lui Volklet un nasture în două: noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, speriindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptînd dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închiriind o cameră liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie zgomotoasă, alta într-o odaie în care cineva cînta la vioară, a treia într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii. În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs deci substituții progresive. Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gîndirii zilnice sau ale poeților sînt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile, anumite lucruri sau episoade: un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucruri sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante, decît cele dintîi. Sensul progresiv al unei metafore a fost de altfel observat încă din Antichitate. Quintilian afirmase că metafora (*translatio*) trebuie să fie mai puternică decît expresia proprie pe care o înlocuiește, *plus valere eo quod expellit*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate, cînd Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizînd declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele,

Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire (Vergrösserung)*, fie ca *multiplicare (Vervielfachung)*, fie ca *întărire (Verstärkung)*. Poeții au dat unul sau altul din aceste răspunsuri, atunci cînd au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor ; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatetică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formulele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum : *pe veci, e mult, e foarte mult de-atunci, niciodată* (cp. *nevermore* al lui Poë), *mii de* (cp. versurile celebre ale lui Catul care îi cere Lesbiei *o mie de sărutări și încă o mie*), apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supra-omenesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă, pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem însă prin potențarea poetică în genere și prin aceea obținută în mod special prin metaforă ? Fr. Kainz (*Zur dichterischen Sprachgestaltung*, în *Zeitschrift für Aesthetik* etc. XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este deci necesară : *„O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive* (observă Kainz) *atunci cînd degajează un efect sentimental mai puternic decît expresiile pe care le înlocuiesc"*. Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituțiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat

că în metafora: *Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlägen (scrisoarea ei fremătă cu mari, cu grele zvîcniri de avîntare)* a ezitat între acest din urmă cuvînt și echivalentul său *Flügelschlägen (bătăi de aripă)* dar s-a hotărît pentru cel dintîi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decît *Schwingenschlägen (bătăi de avîntare)*, care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărît deci într-un sens progresiv.

In ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei, discutate pînă acum, funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare? Cînd citim în T. Arghezi (*Icoane de lemn*, pag. 175): *„In luna morții mierlelor s-a vătuit în salcîmii stăreției, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie"*, metafora *alicele ploii* are o semnificație sensibilizatoare, ca una care ne mijlocește reprezentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Cînd însă în același loc citim: *„Am închis ușile și am aprins lampa în mormîntul chiliei"*, avem impresia hotărîtă că *mormîntul chiliei* este un mod exagerat de a vorbi, ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică și că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator. Există deci posibilitatea de a distinge intenția estetică a fiecărei metafore și a o atribui uneia din cele două funcțiuni observate pînă acum. Trebuie totuși adăugat că, într-o a treia categorie, intră acele metafore care au deopotrivă funcțiune sensibilizatoare și intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Citățm, ca exemplu, următorul pasaj din Arghezi, în care poetul ne descrie o seară bîntuită de o ceață groasă: *„E o ceață de praf des, văzduhul închegat cu lapte și*

felinarele n-au altă putere decît să conție o electricitate covăsită. Am așteptat în colțul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai și am apucat pe cel din urmă. Nu știu dacă puteam răzbi cu piciorul, pînă dimineața, tunelurile de talc și străzile de funingine albă" (*op. cit.*, pag. 135). Examinînd metaforele acestei descripții, este evident că *văzduhul închegat cu lapte*, felinarele care conțin o *electricitate covăsită*, *tunelurile de talc* și *străzile de funingine albă* sînt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în față aspectele respective, dar în același timp, o dată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de *talc* și o stradă *de funingine albă* este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în același timp un spectacol straniu, oarecum înfricoșător. Sensibilizarea și intensificarea fuzionează în aceste metafore.

4. FUNCȚIUNEA UNIFICATOARE A METAFOREI

O altă funcțiune estetică a metaforei, observată și ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilității. Dincolo de deosebirile dintre lucruri sezisăm unitatea lor mai profundă și această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaștere, ne încîntă ca orice descoperire a spiritului. Simboliștii francezi, mergînd pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în funcțiunea lor unificatoare, *corespondențe*, și Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuiește un fel de artă poetică a întregului curent literar :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

*

Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc
Şi scot adesea vorbe ciudate şi obscure;
Şi-n viaţă omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca nişte lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zările solare,
Parfumul şi culoarea şi sunetu-şi răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte cîmpii,
— Iar altele, corupte, de preţ, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna care
Ne cîntă bucuria din simţuri şi din gînd.

(trad. de Al. Philippide)

Dacă citim cu atenție sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbește despre trei lucruri deosebite și anume 1) de *simbolismul* naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adînc 2) de o calitate morală a lor, deopotrivă cu a omului *(L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers)* și 3) de unitatea senzațiilor noastre, adică de așa-numitele *sinestezii (Les parfums, les couleurs et les sons se répondent)*, pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuții de specialitate. Sînt, în adevăr, numeroase afinitățile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeților. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziție, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice, pe care le vom ilustra cu cîteva exemple: 1) unificarea unei impresii morale cu o impresie sensibilă, fie aceasta a/ optică, *a)* formă (un cap *pătrat*, un caracter *rectilin*) *b)* dimensiune (o inteligență *vastă*, *profundă*, *înaltă*, un suflet *mic*), *c)* culoare (ca atunci cînd se vorbește în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice și potrivit căruia invidia e figurată prin *verde*, dragostea prin *roșu*, inocența prin *alb*, gelozia prin *galben*, melancolia prin *violet* etc.), b/ acustică (un suflet *melodios*), c/ tactilă (purtarea cuiva e *aspră*; altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare*, proverbul vechi vorbea de *dura lex*, d/ gustativă (un sentiment *dulce*, un caracter *acru*, o decepție *amară*, o glumă *sărată*), e/ olfactivă (o amintire *parfumată*, moravuri *pestilențiale*), f/ termică (un om *rece*, un suflet *cald*, o discuție *aprinsă*), g/ musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent*), h/ organică (o deprindere *scîrboasă*, cineva e *însetat* de dreptate, altul are o mare *foame de știință*); 2) unificarea unei impresii

sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinații dintre diversele date ale sensoriului (o formă poate fi *melodioasă*, un contur e *vag*; fr. *flou* redă mai bine asociația sinestezică între optic și tactil, o culoare e *dulce*, *caldă* sau *rece*, un desen e *ferm*, se vorbește despre un roz *leșinat*; o voce este *clară* sau *întunecată*, ea mai poate fi *aspră*, *dulce* sau *caldă*; se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc. etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune, trecem la acele găsite de poeți, metaforele în funcțiunea lor unificatoare ne apar de asemenea în număr nelimitat. Dublîndu-și teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie în *Tout entière*, evocînd pe iubita lui; *„O, metamorphose mystique/ De tous mes sens fondus en un/ Son haleine fait la musique /Comme sa voix fait le parfum!"* (*O, metamorfoză mistică/ A tuturor simțurilor mele topite într-unul singur / Răsuflarea sa este muzică/ După cum glasul îi este parfum*). R. de Reneville (*L'expérience poétique*, 1938) a spicuit în Rimbaud mai multe sinestezii, ca atunci cînd în *Enfance*, poetul notează: *„A la lisière de la forêt / Les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent"* (*La marginea pădurii / Florile visului sună ca un clopot, plesnesc, luminează*) sau cînd observă în *Villes* I, *„Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumière des cimes"* (*Veșminte și zdrențe strălucitoare ca... lumina culmilor*), pentru a nu mai vorbi de acea flacără jucăușă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunînd după vecernii... *„un feu follet blême /Comme un coup de fusil après les vêpres"* (*un foc jucăuș palid/ Ca o împușcătură după ora vecerniei*) (*Jeune ménage*). Tot lui Rimbaud i se datorește textul clasic al sinesteziilor acustic-optice în sonetul *Voyelles: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu* (*A* negru, *E* alb, *I* roșu, *U* verde, *O* albastru). Un analist aplicat, ger-

manul Ernst Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen* (*Lauda vocalelor*, în volumul *Blätter und Steine*) o analiză a vocalelor în funcțiunea lor evocatoare. Dacă observațiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca niște sigure cuceriri ale științei, ele nu sînt mai puțin interesante ca exemple de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a două impresii sensibile în asociații sinestezice. În această din urmă privință, va fi interesant de urmărit întrucît sinesteziile lui Jünger coincid cu acele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei A, considerată mai întîi ca un simbol moral: *„A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, trebuie privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuințăm decît ca un simplu semn, el semnifică primordialul și preponderantul. În Apocalipsul lui Ioan, vocala A este dată drept simbol al primordialului și a-toate-cuprinzătorului“* (aluzie la cuvintele Domnului în *Apocalips*, 1,8: *„Eu sînt Alfa și Omega“*) *„și, în logică, egalizat cu sine însuși, semnifică principiul identității (A = A)... Iacob Grimm laudă pe A ca pe prima și cea mai nobilă vocală, care în același timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparație* (adaugă Jünger) *nu mi se pare însă fericit aleasă. A este mai degrabă sunetul patern, supremul și regescul semn al puterii părintești. În el răsună în același timp înălțimea și vastitatea cuprinzătoare a vieții și a puterii. Această dublă dimensiune apare cu strălucire în cuvîntul germanic* Aar, *căruia îi corespunde în lumea maternă silaba* Ur, *capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure și a originii și care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii.“* Cît despre sinesteziile lui, E. Jünger notează: *„Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru A ar trebui să fie purpura...“* Este izbitoare în acest punct incoincidența simbolizărilor și sinesteziilor lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud,

care scrie: „*A, noir corset velu de mouches éclatantes /Qui bombillent autour des puanteurs creuelles/ Golfe d'ombre...*" (A, *negru corset împăroșat cu muște strălucitoare /Care bîzîie în jurul crudelor pestilențe/ Golf de umbră...*). La fel se întîmplă cu O: la Rimbaud, „*O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges*" (*O albastru... tăcere străbătută a lumilor și îngerilor*) în timp ce la Jünger *o* este sunetul *aristocrației... printre culori i se subordonează galbenul și, printre metale, aurul.* Asemănătoare pînă la un punct sînt sinesteziile lui *E*: la Rimbaud: „*E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, /Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle,*" (*E alb... candoarea aburilor și a corturilor/ Lance a mîndrilor ghețari, regi albi, flori de ombelă* (de flori), la Jünger: „*Cu* E *se coordonează întinderea șesului. Cele două domenii, care se întîlnesc și se întretaie în acest sunet sînt acel al golului și al sublimului. Cu e se potrivește culoarea albă; cuvinte precum* Meer, Schnee, See și Seele *posedă o strălucire radioasă*". Apropieri se pot face și între sinesteziile lui I, dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrîurire: *I* este pentru Jünger sunetul vieții (cp. fr. *vivre*) și culoarea lui ar fi roșul închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încît — adaugă Jünger — Rimbaud avea dreptate cînd îl compara cu o vărsare de sînge: „*I pourpres, sang craché*" (*I purpure, sînge scuipat*). Unele înrîuriri ni se par a descifra și în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei *U*, în care s-ar *întruni tainele reproducerii și ale morții... Domeniul său cuprinde temeliile lumii minerale și maritime.* Tonul său coloristic ar fi întunecat și liniștit. Cp. deci la Rimbaud: „*U vert... vibrements divins des mers virides*" (*U verde... vibrări divine ale mărilor verzi*). Gradul de convergență al metaforelor sinestezice țesute în jurul vocalelor poate fi controlat și printr-un alt document, puțin cunoscutul sonet *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade

(în *Rominul*, decembrie 1906, reprodus în N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică*, 1943) care deşi inspirat de Rimbaud nu aduce mai puţin răsfrîngeri din implicaţiile proprii limbii noastre:

Alb *A*; *E* gri; *I* roşu, un cer de asfinţire,
Albastru *O*, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii şi-al crimei colţ vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, rază săgetată de astru-n răsărire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A, verbul peste ape născînd eterne fire.

E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian,
I, sînge şi incendii, fîşii învăpăiate,
Din trîmbiţe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Nu numai Mircea Demetriade, dar şi alţi poeţi romîni care au stat sub influenţe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcţiuni unificatoare. Aşa Macedonski, cu versurile lui din *Epoda de Aur*: *„Dar sînge ce curge din nori / înalţă fanfare de goarne"*. De la Macedonski tehnica sinesteziilor a fost uneori folosită de poeţii noştri, dar acel care a dus-o pînă la un mare grad de virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp*, 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum *leagănul albastru al tăcerii... tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-aşterne pe covor / Ca un fior... fior albastru... unite melodii de lună; muzica surîsurilor lunei; somnul mătăsos al lunei pline; plînsul auriu al unei stele;*

miresme moi, albastre de tăcere : goarna luminii : un vînăt vînt de spaimă etc.

O problemă din cele mai pasionante este aceea relativă la temeiul și necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergînd pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E. T. A. Hoffman sau un Gerard de Nerval (așa cum a dovedit-o Jean Pommier în La *Mystique de Baudelaire*, 1932), a contribuit atît de mult la răspîndirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique*, pag. 305: „*La poeții cei mai buni nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparații, metafore și epitete sînt culese din fondul neistovit al* universalei analogii". Baudelaire credea deci în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniți în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea deci un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decît sînt, pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sînt necesare, ele sînt și universale, adică ele se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci cînd întîmpini în Philippide metafora *leagănul albastru al tăcerii*, îți dai seama că asociația aceasta de cuvinte nu este o simplă construcție autistică, adică una al cărei înțeles poate fi realizat numai de poet; metafora amintită se impune oricui și, fiind universală, putem spune că este și necesară. Dar oare metaforele sinestezice ale vocalelor în sonetul lui Rimbaud posedă în același fel o necesitate constrîngătoare? Am văzut că sinesteziile vocalelor sînt în parte altele pentru E. Jünger și Mircea Demetriade. Împrejurarea aceasta n-ar avea de altfel atîta însemnătate, pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept sinestezii sînt de fapt asociații consecutive. Așa avem impresia că se în-

tîmplă cu falsa sinestezie a lui *E* în sonetul lui Mircea Demetriade: *„E gri... E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian"*. Dacă Demetriade face din *E* un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecției interogative rominești *Ei?* dînd astfel o asociație consecutivă drept o asimilare simultană. De altfel, chiar dacă numai unele dintre sinestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privință, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfățișa pe unele din acestea în legătură cu cîteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie*, spunîndu-i: *„Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose"* (*Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu*). Metafora cosmologică pentru frumusețea femeii apare și în altă poezie a lui Baudelaire, în *Ciel brouillé*: *„Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils de brumeuses saisons..."* (*Semeni uneori cu frumoasele orizonturi / Pe care le aprind anotimpurile cețoase...*). Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare și la T. Arghezi, un poet de atîtea ori redevabil viziunilor baudelaireiene: *„Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / In care se-oglindesc / Azurul și copacul"* (*Creion*). S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pînzele Renașterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunînd cu el în chip misterios. J. Pommier semnalează autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poèmes en prose*, unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinația poetului de a-și situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încît femeia să-și găsească *„drept oglindă propria ei corespondență"*. Pommier crede a putea deslușì pentru

Scanned with OKEN Scanner

această orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688—1772), pentru care cerul era un mare om de o frumusețe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* al lui Platon. Tot aci aflăm și ideea subsecventă că ființa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte ființe, care, prin natura lor, sînt asemănătoare universului. „*Dumnezeu*, explică Timaeus (30 d), *hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din ființele inteligibile și cu o Ființă desăvîrșită întru totul, a făcut din lume o Ființă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate ființele vii care, prin natura lor însăși, sînt deopotrivă cu Universul*". Ideea raportului de analogie dintre ființele vii și univers și, mai cu seamă, dintre om și totalitatea lumii, adică dintre microcosm și macrocosm, a apărut de altfel și în lunga tradiție aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renașterii. Pentru mulți din gînditorii acestei epoci, omul aparține prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conține în formă condensată; ca ființă inteligibilă el este apoi de origine siderală și, prin sufletul său, el este o scînteie divină, o parte din principiul suprem al vieții. Conținînd în sine toate planurile universului, el are putința să-l răsfrîngă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renașterea își reprezenta raportul dintre microcosm și macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicate: „*Humana vero natura*, scrie Cusanus, *De docta ignorantia* III, *est illa, quae et supra omnia Dei opera elevata et paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa intra se constringens*, ut microcosmos *aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur*" (Natura umană este în adevăr

aceea care a fost așezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu și puțin dedesubtul Îngerilor, ea cuprinde în sine natura intelectuală și pe cea sensibilă și concentrează întregul univers: ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era numită în chip rațional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm și macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelora care unifică un aspect uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în fața căreia poeții s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depășită și inacceptabilă în viziunea științifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie și în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme și funcțiuni inexistente înainte de apariția omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește. Identitatea dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce deci nici un folos acelora care vor să-și explice adevărul metaforelor cosmologice, deși ea a putut juca un rol oarecare în plăsmuirea lor de către poeții hrăniți din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică, există metafora personificatoare, prin care aparența umană nu mai este extinsă pînă la dimensiuni cosmice, ci înfățișările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sezisată și de data aceasta și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură oare adevărul unei metafore personificatoare, ca de pildă aceasta, spicuită în L. Blaga: *„Un vînt de seară, aprins sărută cerul la apus?“* Sărutul aprins pe care vîntul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viață interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se re-

velă o expresie a naturii, la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este oare lucrul posibil și, mai cu seamă, cum simțim că personificarea este adevărată? S-a spus că expresia unei figuri omenești sau a unui personaj ni se impune, pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi le atribuim aspectului care ni le-a sugerat. „Expresia" ar fi așadar rezultatul proiectării simpatetice a unor stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie" să apară ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cît de insuficientă rămîne însă ea, ne apare limpede dacă ne gîndim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decît anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însuflețim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat că noi nu putem revărsa în obiect decît ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele *sinestezice* de tipul acelora preconizate de Baudelaire par a autoriza la rîndul lor o anumită ipoteză. Dacă există o „corespondență" între sunete, culori, parfumuri etc. lucrul se datorește poate faptului că toate aceste calități sensibile sînt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior. Misticii au susținut uneori aceasta, așa de pildă H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfîrșitul povestirii sale *Louis Lambert* aceste cugetări atribuite eroului său: *„L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit: il en est résulté des Composés, mais*

la fin doit être identique au commencement" (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfîrșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe: *„L Univers est donc la variété dans L'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui est Dieu"*. (Universul este așadar varietatea în Unitate. Mișcarea este mijlocul, Numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu.) Metaforă, făcîndu-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară oare sub varietatea lor aparentă, în unitatea lor profundă și originară? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene fără să se confunde, asemănarea neindicînd neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a cîștigat merite în aplicarea punctului de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber künstlerische Warheit (Zeitschrift f. Aesth.*, I, 1906) scrie: *„Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornind de la existența unor conexiuni proprii artei, pentru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardi găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind numai aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate"*. Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații

Scanned with OKEN Scanner

sau metafore degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți înlăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuiește undeva această metaforă, potrivit căreia *Schiller la auzul unei violine se simți împietrit*: metafora i se pare autoarei falsă, deoarece echivalențele sentimentale ale *cîntecului violinei* și ale *împietririi* par neasemănătoare, atît după felul cît și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare de loc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le degajează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică sînt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine fără îndoială din faptul că aceste aspecte sensibile sînt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aci n-ar izbuti astfel decît să amîne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Cînd, de pildă, consider metafora *miresmele crinului strigară zadarnic* (I. Vinea) nu este de loc îndestulător să spun că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că, *miresmele crinului* și senzația acustică creată prin verbul *strigară* deșcătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămîne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care

ne-am propus-o. Este așa-zisa lege a *specificității simțurilor*, observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care l-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă de obicei sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori cauze interne, precum acele datorite unor influențe chimice, rezultînd din introducerea anumitor substanțe în sînge sau iritația cauzată de o congestie a țesăturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric lucrînd asupra nervilor tactului, auzului și gustului poate provoca și senzația de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vîlvă la vremea ei și filozofii neokantieni (de pildă Lange în *Geschichte des Materialismus*) au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității simțurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaștem lucrurile înseși, ci numai chipul în care le răsfrînge organizația noastră psihofizică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observațiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni și el îndată explicabil, identitatea impresiilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilității diferitelor simțuri de a fi acționate prin același agent exterior sau posibilitatea unor agenți deosebiți de a lucra asupra aceluiași simț. Am putea oare spune că *mirosmele crinului strigară* este o metaforă posibilă pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv ca și asupra celui acustic, pentru că *mirosmele* și *strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simțuri? Specificitatea simțurilor ar aduce atunci dezlegarea enigmei metaforei. Un psiholog francez care a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu cîști-

Scanned with OKEN Scanner

gurile mai noi ale fiziologiei, P. Bourdon (în *Les sensations*, capitolul din *Traité de psychologie*, I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificității simțurilor nu este categoric verificabil, decît în ce privește simțul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzații de lumină chiar atunci cînd este acționat de alți excitanți decît aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este de loc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simț. Așa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deși, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora: *somnul mătăsos al lunii pline*). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simțurile, lucrul se datorește poate faptului că anumite substanțe, puse în libertate prin electroliză, influențează aparatele senzoriale și nu acțiunea directă a curentului electric. Observațiile mai noi ale fiziologiei limitează deci legea specificității simțurilor și, o dată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidență faptul că metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă de loc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adîncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței. Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare deci ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sezisată, de altfel, nu

Scanned with OKEN Scanner

prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, de altfel, că între metaforele poeziei și generalizările inteligenței teoretice nu există totdeauna continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noțiunile fundamentale ale științei și filozofiei (de pildă *forță, energie, spiritul universal, eul absolut* etc.), dar există și metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică și tocmai acestea sînt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, cînd poetul notează *mirosmele crinului strigară*, el surprinde o asemănare între un factor olfactiv și unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare științifică. Metafora apare deci ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

III. A CATEGORIILE FORMALE ALE METAFOREI

O primă încercare de clasificare formală a metaforelor întîlnim în *Poetica* lui Aristoteles. *„Metafora,* scrie Aristoteles (*Poetica*, c. 21), *este transferul unui termen, fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la o specie la o altă specie, fie transferul prin analogie"*. Așa, cînd Homer notează: *„nava îmi rămase nemișcată"*, el vrea să spună că nava și-a aruncat ancora și folosește astfel un termen mai general decît acela care ar fi fost propriu. Cînd însă tot Homer scrie *„Ulise făcu mii de acțiuni frumoase"*, el vrea să spună că Ulise executase un mare număr de frumoase acțiuni și întrebuințează prin urmare un termen mai special decît acela propriu. Altă dată, poeții folosesc un cuvînt de același grad de generalitate cu acela înlocuit; transferul se produce atunci de la specie la specie, ca în versul: *„Smulgîndu-și viața cu fierul"*, unde cuvîntul *a smulge* înlocuiește pe *a tăia*. În sfîrșit, în alte împrejurări, transferul se operează prin analogie, ca atunci cînd poetul situîndu-se în fața unei serii de patru termeni dintre care al doilea găsindu-se față de cel dintîi, în raportul în care al patrulea se află față de cel de al treilea, folosește pe al patrulea în locul celui de al doilea și pe al doilea în locul celui

de al patrulea. Astfel, dacă potirul este față de Bacchus ceea ce scutul este față de Marte, poetul va putea numi potirul *scutul lui Bacchus*, și scutul, *potirul lui Marte* (cp. și *Retorica*, III, 10, 7 urm.). Analiza exemplelor lui Aristoteles ne arată că vechiul teoretician poseda un concept primitiv al metaforei, pe care abia dezvoltarea ulterioară a noțiunii trebuia să-l completeze și să-l adîncească. Noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atît sensul ei unificator, cît și celelalte funcțiuni psihologice și estetice ale ei (în afară de aceea sensibilizatoare, cf. *Retorica*, III, 10, 6), pe care, după cum am văzut, cercetarea mai nouă le-a identificat. O stabilire a principalelor categorii ale metaforei trebuie să țină seama de întreaga bogăție a conținutului ei. Este cu neputință a distinge toate tipurile formale ale metaforei cîtă vreme nu obținem conceptul ei plenar. Lucrarea analizei nu este posibilă decît atunci cînd aceea a sintezei s-a completat. Cercetarea noastră se găsește poate în punctul în care deosebirea categoriilor formale ale metaforei a devenit posibilă. Vom încerca-o în cele ce urmează.

Dar mai înainte de a o face trebuie să îndepărtăm și o altă clasificare, propusă de mai mulți esteticieni, după care transferul metaforic s-ar produce fie între două lucruri animate, fie între două lucruri neanimate, fie între unul neanimat și unul animat, fie între unul animat și unul neanimat. Este evident că lucrurile acestei lumi fiind numai animate sau neanimate, transferul cuvintelor care le denumesc nu se poate opera decît în interiorul fiecăruia din aceste clase sau de la o clasă la alta. Totuși, dacă analizăm cu atenție unele din metaforele poeților observăm că așezarea lor într-una sau alta din clasele stabilite de vechii esteticieni nu este totdeauna posibilă. Iată de pildă metafora lui Adrian Maniu (în poezia *Făt-Frumos*): *„Indoaie-un bucium noaptea"*. Poetul a auzit în liniștea nopții sunetul modulat al unui

bucium și a redat prin transfer metaforic această senzație, notînd că *un bucium îndoaie noaptea*. Transferul s-a produs aici de la neanimat la animat sau de la animat la neanimat sau înlăuntrul uneia sau alteia din aceste categorii? Nu se poate de loc spune că poetul a trebuit să anime obiectul neanimat care este buciumul pentru a-i putea atribui acțiunea de a îndoi noaptea, deoarece și o realitate neanimată, cum ar fi vîntul sau un obiect greu oarecare, poate exercita acțiuni de îndoire, vîntul sau zăpada putînd de pildă îndoi o cracă sau trunchiul unui copac. Construind metafora citată, poetul n-a dorit să personifice buciumul; el a dorit numai să substituie unei anumite impresii o impresie deosebită, mai clară și mai puternică decît cea dintîi, impresia substituită devenind prin acest transfer ea însăși mai puternică și mai clară. Iată deci că există unele metafore care nu intră, atunci cînd le realizăm în adevărata lor intenție, în nici una din clasele stabilite de Poeticele tradiționale. Pe de altă parte, clasificarea amintită nu poate fi primită și pentru motivul că nu totdeauna metafora întrebuințează o impresie constituită pentru a înlocui o impresie deplin constituită și ea. Pentru a înțelege mai bine lucrul acesta, trebuie să ne oprim în fața problemei preliminare a raportului dintre metaforă și comparație.

Scanned with OKEN Scanner

B. METAFORA ŞI COMPARAŢIE

Există fără îndoială apropieri însemnate între comparaţie şi metaforă, „*Cînd Homer*, scrie Aristoteles (*Retorica*, III, IV, 1), *spune vorbind despre Achille: «Se azvîrli ca un leu», avem o imagine (comparaţie). Cînd însă spune «leul se azvîrle», avem metaforă. Omul şi animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numeşte, prin metaforă, pe Achille, «leu».*" Ceea ce dispare în trecerea de la comparaţie la metaforă ar fi, aşadar, prezenţa termenului cu care se face comparaţia, şi, în consecinţă, partea de cuvînt sau locuţiunea care mijloceşte apropierea celor doi termeni, *ca, asemeni cu, întocmai ca, precum, tot astfel* etc. Metafora ar fi deci o comparaţie subînţeleasă şi prescurtată sau eliptică. Încă din Antichitate, Quintilian a definit-o în felul acesta, numind-o *brevior similitudo*. Procesul intelectual ar fi în tot cazul acelaşi, atît în împrejurarea comparaţiei cît şi în acela al metaforei, deosebirea dintre ele provenind numai din forma exterioară şi din valorile estetice aderente cu aceasta. „*Forma eliptică a metaforei*, scrie Elster (*op. cit.*, I, pg. 378), *redă conţinutul spiritual într-o formă mai concisă şi corespunde, mai degrabă decît forma dezvoltată, scopului pe care îl urmăreşte aperceptia estetică, adi-*

că scopului de a îmbogăți și de a adînci gîndirea. Exprimîndu-ne cu aceleași cuvinte, dar eliminînd termenii intermediari de la sine înțeleși, obținem cu această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic". Care sînt motivele încîntării estetice legate de calitatea conciziunii este o problemă pe care nu o putem discuta aci în toată întinderea ei. Cîteva indicații trebuie să ne ajungă. Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimțim atunci cînd înțelegem unul din așa-numitele *cuvinte de spirit*, care de altfel sînt și ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei *destinderi*. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprimat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găsește într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat și înțelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămurește, spiritul trăiește o stare de destindere, plăcută ca toate sforțările izbutite, eliberările etc. Iată un exemplu printre atîtea altele posibile. Un copil care băuse pentru întîia oară sifon este întrebat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde: *Are un gust de picior amorțit*. Asistența rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observația copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafața limbii înțepături asemănătoare cu acelea pe care le resimte cineva căruia îi amorțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai atunci cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese. Am ales printre exemplele posibile de metafore pe unul simțit ca un cuvînt de spirit, adică pe unul la care, din anumite motive, rămase aci necercetate, sentimentul destinderii ia forma zgomotoasă a veseliei și provoacă reflexul specific al

rîsului. Metaforele, care nu sînt cuvinte de spirit propriu-zise, nu determină reflexele și agitația proprie efectelor comice, dar impresia destinderii, care le înrudește cu gluma, se produce și în cazul lor. Nu rîdem cînd citim într-una din poeziile lui Eminescu descrierea unui peisaj nocturn, în care florile *„anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe"*, dar trăim senzația unui efort eliberat, a unei scurte căutări ajunse la capătul ei atunci cînd înțelegem că boabele mari de pietre scumpe sînt picăturile de rouă strălucind pe flori în lumina lunii.

În exemplele citate în acest paragraf, termenul metaforic înlocuiește un alt termen, pe care la nevoie îl putem articula : impresia comunicată de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, așa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii și cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparație, a cărei redare eliptică alcătuiește metafora. Nu totdeauna însă lucrurile se întîmplă așa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, citată și mai sus într-un alt complex de idei: *„Muzica surîsurilor lunei"*. Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii ? A uneia nedeterminate și care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparații a schițat spiritul și în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie și o dată cu aceasta, sezisînd o anumită asemănare a ei cu *muzica* și cu *surîsurile*, a redat prima impresie prin cea de a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu putință pentru că prima impresie fiind foarte vagă ea nu s-ar putea organiza într-un cuvînt propriu. S-ar putea deci spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparație, unele din acestea se

produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe cînd altele au loc între impresii neorganizate expresiv și impresii ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă deci spiritului o limită : cuvîntul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite și sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.

inv. 193129

Scanned with OKEN Scanner

C. METONIMIA, SINECDOCA ŞI ANTONOMASIA

Printre clasele de metafore şi exemplele pe care le citează Aristoteles cu prilejul distincţiei celor dintîi, acele care rezultă din transferul expresiei după principiul cantităţii aparţin unei categorii pe care modernii au căutat s-o izoleze din cuprinsul metaforei propriu-zise. Astfel, cînd Eminescu spune: *„mii de coifuri lucitoare"* în loc de a spune *o mulţime de coifuri*, întrebuinţînd o expresie mai particulară decît aceea care ar fi fost proprie, transferul expresiei dobîndeşte numele de *metonimie* (întrebuinţat de Quintilian). Tot sub rubrica metonimiei intră toate transferurile dintre cuvintele şi noţiunile respective care stau într-un oarecare raport logic, ca de pildă atunci cînd efectul este pus în locul cauzei (ca de pildă *„din nori se scutură rodnicie pe pămînt"* (Elster) în loc de *ploaie aducătoare de rodnicie*), conţinătorul în locul conţinutului (*întreaga ţară îl aclamă* în loc de *toţi locuitorii ţării*), materialul din care este făcut un obiect în loc de obiectul însuşi (*luă fierul în mînă* în loc de *luă sabia*). Cînd în locul întregului se pune partea (*pars pro toto*), ca în expresia *la luptă luară parte o mie de guri de foc* în loc de *o armată înzestrată cu o mie de guri de foc*, transferul ia numele special de *sinec-*

docă. Alteori în locul cuvîntului propriu se întrebuințează epitetul care l-a însoțit adeseori, ca de pildă *bardul de la Mircești* pentru Vasile Alecsandri, și transferul ia atunci numele de *antonomasie*. Motivul pentru care metonimia, sinecdoca și antonomasia sînt scoase de sub categoria metaforelor, deși transfer al expresiei există și în cazul lor și chiar unele din efectele estetice ale metaforei, ca de pildă potențarea expresiei, este că transferul nu se operează în toate aceste cazuri pe baza unei comparații subînțelese, pe sezisarea unei analogii, pe sentimentul unei asemănări a lucrurilor, caractere esențiale ale conceptului modern al metaforei. *„Metafora*, scrie E. Elster (*op. cit.* II, 1911, pag. 138), *rezidă pe funcțiunea comparației, metonimia pe funcțiunea punerii în relație"*.

D. PERSONIFICAREA

Printre diferitele tipuri de metaforă, distinse în *Poetica,* Aristoteles socoteşte că metafora prin analogie este cea mai preţioasă (cf. *Retorica,* III, 10,7), dînd ca exemplu, pentru a o ilustra, renumita vorbă a lui Pericles potrivit căreia *o dată cu tineretul căzut în război a dispărut primăvara din cetate* (id. şi ibid., I. 7, 34). Metaforele prin analogie ar fi acele care izbutesc să ne aducă mai viu lucrurile sub privirile ochiului interior. Mijlocul de care se foloseşte metafora analogică pentru a obţine acest efect este înfăţişarea lucrurilor în acţiune, adică însufleţirea sau personificarea lor, după cum o dovedesc următoarele exemple spicuite în Homer: *„stînca se rostogoli fără ruşine în cîmpie"*, *„săgeata îşi luă zborul"*, *„sulița îi străbătu pieptul cu turbare"* etc. Dar dacă metafora prin excelenţă este cea analogică şi aceasta ia naştere numai pe calea însufleţirii unui lucru neanimat, este evident că, pentru Aristoteles, personificarea reprezintă tipul cel mai perfect al metaforei. In ce-l priveşte pe G. Vico, făcînd din metaforă produsul acţiunii, proprie mentalităţii în faza poetică a omenirii, de a asimila obiectele necunoscute pînă la un moment dat cu acele oferite de experienţa cea mai apropiată, adică

aceea a corpului și a sufletului nostru, filozoful italian face și el să coincidă metafora cu personificarea. Atît de adînc s-a înrădăcinat această părere încît însuși teoreticianul modern al metaforei, Alfred Biese, menține identificarea tradițională. *„Metaforicul,* scrie Biese la începutul lucrării sale, *este emanația naturală a acelei necesități centrale a întregii noastre experiențe spirituale — pe care o vom numi antropocentrică — și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor"*. Teoreticienii mai noi au încercat să disocieze vechea identificare, fără să putem spune că au izbutit deplin. Astfel, E. Elster după ce afirmă că există o deosebire esențială între metaforă și personificare ajunge mai tîrziu la rezultatul că în timp ce metafora înlocuiește un substantiv, personificarea înlocuiește un verb, adică este tot o metaforă și anume una verbală. Astfel, cînd Lenau scrie în *Der ewige Jude: „Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen / In diesen Thal versteinert ihre Träume"*. *(Pentru călătorii gravi lumea originară lăsă / În valea asta visele ei împietrite)*, el înlocuiește expresia substantivală proprie: *blocuri eratice* prin expresia *visele împietrite ale lumii originare* și construiește astfel o metaforă. Cînd însă Virgil în *Eneida* vorbește despre *„pontem indignatus Araxes"* (fluviul Araxes era atît de năvalnic, încît nici un pod nu putea fi zidit deasupra lui), el nu pune în locul substantivului propriu Araxes un alt cuvînt, ci îl asociază numai cu reprezentarea unui verb (redat de altfel prin adjectivul transferat de la sensul lui originar). Elster vrea ca numai primul caz să fie acel al metaforelor, în timp ce al doilea ar aparține personificărilor, dar nu izbutește decît să facă din personificare o formă particulară a metaforei.

Față de toată această dezbatere se impune un răspuns propriu la următoarele întrebări: 1) există

oare identitate între metaforă și personificare sau este, cel puțin, aceasta din urmă metafora prin excelență? 2) este oare personificarea singurul mijloc prin care metafora ajunge să îndeplinească funcțiunea sa sensibilizatoare, adică să aducă obiectul metaforei sub privirile ochiului nostru interior, așa cum credea Aristoteles? 3) este personificarea în toate cazurile o metaforă verbală? Fără îndoială că metafora și personificarea nu pot fi identificate ca două noțiuni cu aceeași sferă. Există destule metafore care nu sînt personificări. Cînd un teoretician politic, vrînd să caracterizeze inerția tradițională a unor țărani în vechile regimuri, i-a numit niște *saci de cartofi,* el a făcut o metaforă, dar nu o personificare. Metafora s-a constituit aici tocmai printr-o despersonificare. Poate că totuși atunci cînd termenul omis al comparației subînțelese pe care îl alcătuiește metafora este un *lucru,* transferul ia totdeauna calea unei personificări. Cu toate acestea realitatea nu pare a fi așa. În cursul unei conversații asupra Forului roman care, spre deosebire de Acropola ateniană, ar părea un lucru cu totul mort, o doamnă a întrebuințat această metaforă, care nu este de loc o personificare: *„Forul roman,* spunea spirituala doamnă, *este o falcă de mamut".* Un lucru este exprimat aici prin alt lucru, dar nu printr-unul personificat. Poate că în metaforele cele mai complexe ale poeziei, personificarea poate juca un rol anumit, ca un plan într-o structură ierarhică, fără ca prin aceasta ea să fie o condiție indispensabilă a construirii unei metafore. Esențialul metaforei este pentru noi sezisarea unei analogii, nu personificarea. Tot astfel nu putem de loc subscrie afirmația că personificarea este singurul mijloc al sensibilizării metaforice. Există metafore active în funcțiunea de a impune spiritului o imagine, care cu toate acestea nu sînt de loc personificatoare. Cînd T. Arghezi evocă (în

Scanned with OKEN Scanner

Toamnă) „cărările-nvelite cu palide-oseminte“ (palide oseminte reprezentînd metafora frunzelor moarte care acoperă aleile parcului tomnatic), el construieşte o metaforă cu putere evocatoare, dar nu o personificare, cum face cîteva versuri mai jos, în aceeaşi poezie: *„Apusul îşi întoarce cirezile prin sînge“*. Dar este personificarea totdeauna o metaforă verbală? Cînd V. Voiculescu vorbeşte undeva despre *„semnţiile gîndului“*, o expresie metaforică pentru mulţimea şi varietatea gîndurilor, el face o personificare, dar nu o metaforă verbală. Există fără îndoială personificări statice ţinînd locul unui substantiv sau al unui atribut. Studiind alegoria, ne vor întîmpina mai multe metafore din această categorie.

Scanned with OKEN Scanner

E. ALEGORIA

Nu putem de loc primi părerea acelor autori moderni de *Poetice*, care elimină alegoria din rîndul metaforelor. In constituirea unei alegorii se produce fără doar şi poate faptul esenţial al oricărei metafore: transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realităţi, între care spiritul a instituit o comparaţie. Alegoria este deci una din varietăţile metaforei. In cadrul larg al metaforei, alegoria îşi are însă caracterele ei proprii, căci dacă există, după cum am văzut atunci cînd am studiat funcţiunile ei estetice, metafore în care transferul se produce de la expresia unor impresiuni morale la aceea a unor impresiuni fizice sau dimpotrivă sau în interiorul aceleiaşi clase, ne putem întreba dacă alegoria face parte din una din aceste clase sau dacă nu cumva ea alcătuieşte o varietate pe seama ei. *„Alegoria*, scrie Elster rezumînd doctrina clasică, *constă în personificarea unor concepte abstracte; astfel, virtutea, credinţa, dreptatea, speranţa pot fi reprezentate ca figuri alegorice"* (*op. cit.*, II, pag. 147). Definiţia poate fi bine aplicată alegoriei *Durerii*, în poezia cu acelaşi titlu a lui V. Voiculescu, un poet a cărui operă conţine o mină inepuizabilă de alegorii: *„Oprită să urce în Ceruri*

vreodată, Durerea n-are aripi să-şi facă vint, Ci calcă, peste lespezi încovoiată, Înger pururi încătuşat de pămînt". Nu cred totuşi că alegoria poate fi redusă la simpla personificare a unei concepţii generale a spiritului, adică la substituirea acesteia printr-o imagine personificatoare. Uneori poetul porneşte de la o impresie concretă, dar bine determinată şi clasată, pe care în acelaşi timp o hipostaziază şi o animă, îi atribuie adică generalitatea unui concept, dar şi viaţa autonomă a unei persoane. Aşa face, de pildă, acelaşi poet într-o altă poezie a sa, în *Idilă*: *„Cînd Primăvara prin livede | Păşeşte lin cu flori în poală | Tăcutul codru cum o vede | Ca un voinic viteaz se scoală"*. Procedeul este oarecum contrariu aceluia urmat în cazurile subsumabile conceptului tradiţional al alegoriei. Poetul porneşte de la o impresie concretă dar clasată (deşteptarea codrului în primăvară) şi substituie expresiei acesteia o expresie mai generală, de ordin noţional dar şi personificator, vorbind despre Codru şi Primăvară în genere, o intenţie subliniată prin majuscularea acestor cuvinte. Alegoria se produce, aşadar, fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea şi personificarea unei impresii concrete (această din urmă operaţie nefiind posibilă decît pentru că impresia ea însăşi este bine determinată). Dacă ne referim acum la distincţia, făcută mai înainte, între comparaţiile finite şi infinite care pot sta la baza metaforelor, adică între acele la care termenul subînţeles cu care se face comparaţia este sau o impresie constituită sau o impresie vagă, adică una pentru care există sau nu există o expresie proprie, trebuie să spunem că alegoria presupune o comparaţie finită în ambii ei termeni, întrucît porneşte fie de la un concept abstract pentru a ajunge la o imagine determinată, fie de la o impresie bine constituită şi sărăcită prin însăşi perfecţia determinării ei, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a ajunge la un concept abstract. Din această stare de lucruri provin caracterul intelectualizat, ca și lipsa de bogăție internă și răceala oricărei alegorii. Prin nici unul din termenii comparației subînțelese care o constituie, alegoria nu deschide o perspectivă mai întinsă și mai bogată. Perspectiva oricărei alegorii este limitată; puterea ei de sugestie este redusă.

Scanned with OKEN Scanner

F. FABULA, PARABOLA ȘI GHICITOAREA

Din rîndul metaforelor alegorice face parte și *fabula*. Lucrul a fost recunoscut de multă vreme. Astfel, un teoretician clasic, De la Motte, lămurește în *Discours sur la fable* că „*la fable est une instruction déguisée sous l'allegorie d'une action*“ ; o părere care poate să fie alăturată aceleia a lui Richer : „*la fable est un petit poème qui contient un precepte caché sous une image allégorique*“. Lessing, care citează opinia celor doi teoreticieni francezi (în *Abhandlungen über die Fabel*, 1749, *Werke*, Reclam, III, pag. 214 urm.), crede că o poate contesta. Inainte însă de a reproduce motivele sale, trebuie arătat că Lessing distinge între fabulele *simple* (einfache) și *complexe* (zusammengesetzte). Din rîndul celor dintîi face parte fabula lui Aesop : „O leoaică a fost odată învinovățită că, spre deosebire de alte animale, ea nu naște decît un singur pui deodată. «Da, răspunse leoaica, numai unul, dar acesta este un leu»“. Adevărul ilustrat prin această fabulă apare dintr-o dată ; fabula este *simplă*. Alteori însă o astfel de fabulă simplă este aplicată într-o împrejurare particulară și ea devine atunci, spune Lessing, *complexă*. Așa s-a întîmplat în povestirea care relatînd că un mediocru versificator spunîndu-i

lui Racine: *„Eu compun într-un an şapte tragedii, în timp ce tu compui una singură în şapte ani"*, poetul îi răspunse, în spiritul vechii fabule a lui Aesop: *„In adevăr, compun numai o tragedie, dar aceasta este* Athalia". Este adevărat, se întreabă Lessing, că orice fabulă este o alegorie? Pentru a răspunde, vechiul teoretician german se înarmează cu o definiţie a alegoriei, aceea a lui Quintilian: *„Allegoria, qua Inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium"*. Retoricienii mai noi, ca de pildă Vossius, au arătat însă că exprimarea unui lucru se face în alegorie, printr-un altul asemănător cu cel dintîi şi nu contrariu acestuia (aşa cum credea Quintilian: *ac etiam interim contrarium)*, în care caz avem de a face nu cu alegoria, ci cu *ironia*. Între cei doi termeni ai comparaţiei subînţelese care constituie metafora trebuie să existe un raport de asemănare, nu de contrarietate. Ce raport de asemănare există însă între concepţia generală şi imaginile concrete care ilustrează pe cea dintîi într-o fabulă? Un fabulist vrea să ilustreze adevărul că „cel slab este totdeauna victima celui mai puternic". În acest scop el închipuie o povestire în care cocoşul sălbatic este mîncat de nevăstuică, aceasta de vulpe şi vulpea de lup. Substituţia metaforică n-are loc aci între termeni asemănători, ci între unii care se găsesc în relaţie de subordonare. Cocoşul sălbatic este imaginea celui mai slab animal, nevăstuica a unuia slab, vulpea a celui tare, lupul a celui mai tare. Fiecare din aceste animale este apoi o speţă a genului său respectiv: animalele foarte slabe, slabe, tari şi foarte tari. Nu se poate însă spune că o speţă este asemănătoare cu genul său. Raportul speţei cu genul nu este de asemănare, ci de subordonare. Dacă alegoria este deci exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător cu el, este limpede atunci că fabula nu este o alegorie. Cel mult în

fabulele complexe sau aplicate s-ar putea vorbi de o alegorie. Așa s-a întîmplat cînd Stesihorus s-a adresat himerienilor, care încredințaseră tocmai comanda supremă a trupelor lui Phalaris: *„O, himerieni*, le spuse Stesihorus, *veți păți întocmai ca renumitul cal din fabulă, care vrînd să se răzbune împotriva cerbului primi să fie călărit și înhămat de om. Libertatea voastră e acum pe ducă"*. Desigur, totul este aci alegoric, pentru că toate elementele fabulei (calul, dușmanul său cerbul, hățurile pe care le primește etc.) sînt realități asemănătoare acelora pe care le înlocuiesc (himerienii, dușmanii lor, dictatura lui Phalaris). Fabula ar fi, așadar, alegorică, numai în cazurile ei aplicative, adică atunci cînd unei situații particulare i se substituie altă situație particulară.

Ce trebuie oare să credem despre adevărul întregii demonstrații a lui Lessing? Mai întîi că definiția pe care el o dă alegoriei urmîndu-l pe Quintilian și pe glosatorul acestuia în veacul al XVII-lea, olandezul Vossius, este prea largă. Substituția după raporturi de asemănare nu este proprie alegoriei, ci oricărei metafore: am arătat aceasta, cu destule exemple, în capitolele anterioare și mai ales atunci cînd am vorbit despre funcțiunea unificatoare a metaforei. Ceea ce este propriu alegoriei este fie personificarea unei concepții abstracte a spiritului, fie abstractizarea și personificarea unei impresii concrete. Desigur, aceste substituiri se fac după un criteriu al subordonării, dar și după unul al asemănării. Este absurd, exclamă Lessing, să susținem că un ogar este asemănător cu cîinele. Cu toate acestea, dacă într-un ogar recunoaștem un cîine, lucrul provine din faptul că percepem în el anumite însușiri asemănătoare cu ale tuturor cîinilor. Distincția uneia sau mai multor specie în interiorul unui gen se face pe baza constatării unor diferențe într-un cadru de similitudini. Operația comparării

și a stabilirii de asemănări este indispensabilă oricărei clasificații. Alegoria, întru cît înlocuiește expresia unei concepții generale printr-o imagine personificatoare sau a unei imagini concrete printr-un concept personificator, stabilește și ea o anumită similitudine între termenii transferului metaforic respectiv. Relația lupului cu vulpea și a acesteia cu cocoșul sălbatic, în fabula citată, *seamănă* cu aceea a tuturor ființelor mai puternice față de cele mai puțin puternice sau față de cele slabe de tot: condiția asemănării, ca un rezultat al operației de comparare, este implicată deci și în cazul alegoriilor, ca în acela al tuturor transferurilor metaforice.

Mult mai juste mi se par observațiile lui Lessing asupra deosebirii dintre *fabulă* și *parabolă*, prilejuite de constatările lui Aristoteles în *Retorica*, II, 20. Cazul particular, ne spune Lessing, din care este constituită fabula trebuie să fie reprezentat ca *real*, în timp ce el este numai *posibil* în parabole. Realitatea este totdeauna un atribut al individualității. Nu există realitate fără individualitate. Cineva care ar vrea să ilustreze adevărul că o iubire mare este fatală celui prea îndrăgit, poate aduce exemplul maimuței care, avînd doi copii, strînge în brațe și sufocă pe cel îndrăgit, în vreme ce păstrează viața celui indiferent, care pentru a se salva dintr-o primejdie îi sărise în cîrcă. În această redare generală, adică posibilă și nu individuală și reală a chipului în care maimuța se comportă față de copiii ei, avem un exemplu, o parabolă capabilă să ilustreze adevărul cu privire la consecințele funeste ale unei iubiri prea mari, dar nu o fabulă. Parabola citată devine o fabulă, numai atunci cînd în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întîmplat cîndva, în timp și în spațiu, așa cum a făcut Lestrange: *„O maimuță, povestea acesta, avea doi pui: pe unul îl iubea la nebunie, pe celălalt îl privea cu multă*

Scanned with OKEN Scanner

nepăsare. Intr-o zi o spaimă mare o cuprinse. Repede, maimuța își luă odorul în brațe și, fugind, se împiedică și-l izbi atît de puternic de o piatră, încît creierii îi zburară din căpățîna zdrobită. Celălalt pui de care îi păsa prea puțin îi sărise însă în spinare și, ținîndu-se bine de umerii mamei, scăpă cu bine din primejdie". Dacă ne gîndim acum, observă Lessing mai departe, că prin însuși caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decît parabola și, în această calitate a ei, capabilă să ne influențeze în mai mare măsură, ne putem explica și răsunetul ei mai mare asupra voinței noastre. Ceea ce nu ne spune Lessing este că și parabola este o alegorie, înrudită de aproape cu aceea care constituie fabula, ca una care ilustrează și ea, printr-o imagine concretă, o concepție generală a spiritului.

Fabula și parabola sînt însă alegorii *închise*, cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu ușurință posibil să recunoască pe cel dintîi sub învelișul sensibil al celui de al doilea. Există însă și cazul unor alegorii *deschise*, adică al unora în care termenul neexprimat al comparației subînțelese este oarecum acoperit de termenul exprimat, așa încît îi revine spiritului nostru sarcina de a-l descoperi și de a-l articula. Acesta este cazul *ghicitorilor*. *„Cine este animalul*, întrebă Sfinxul pe Oedip, *care umblă dimineața în patru picioare, la prînz în două și seara în trei?"* Oedip ghicește că este omul, care umblă de-a bușilea în pruncie, pe două picioare mai tîrziu și sprijinit în toiag către bătrînețe. Cîtă vreme răspunsul ei n-a fost găsit, ghicitoarea rămîne o alegorie deschisă, adică una pentru care termenul neexprimat al comparației subînțelese care o constituie trebuie încă aflat. Dar plăcerea efortului eliberat, care se însoțește cu percepția oricărei metafore, este aci tocmai din această

Scanned with OKEN Scanner

pricină mai mare. O precizare trebuie adăugată în ce privește caracterul *finit*, deși *deschis* al ghicitorilor. Deși deschise, deoarece comparațiile care le constituie sînt numai *completabile*, dar nu *complete*, ghicitorile sînt totuși comparații virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi denumită printr-un cuvînt propriu, așa cum se întîmplă în cazul tuturor alegoriilor, din categoria cărora fac și ele parte.

Scanned with OKEN Scanner

G. METAFORA SIMBOLICĂ

Față de metonimii, sinecdoce și antonomasii, de alegorii, fabule, parabole și ghicitori, metafora simbolică este aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Am încercat să definim natura ei cu prilejul analizelor consacrate diferitelor tipuri formale ale metaforei. Ne rămîn deci puține lucruri de adăugat pentru definirea ei. Metafora simbolică, deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate aci, implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis. Din această pricină perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice sau infinite. Am văzut că metafora *muzica surîsurilor lumii* presupune neapărat o comparație, dar una care include ca un termen neexprimat și cu neputință de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență.

ALTE STUDII DE STILISTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

STILISTICA LITERARĂ ȘI LINGVISTICĂ

Studiile despre stilul operelor literare au dobîndit o anumită dezvoltare în mișcarea științifică mai nouă a țării noastre. Tot mai numeroși sînt cercetătorii care se simt atrași de investigarea, cu metode științifice, a mijloacelor de limbă prin care scriitorii de opere frumoase, adică artiștii cuvîntului, exprimă concepțiile lor despre lume, sentimentele și viziunile lor. Motivele acestei orientări a studiilor de limbă care, prin contribuțiile amintite aici, completează pe acele consacrate cercetărilor de lingvistică generală, de lexicografie, de gramatică, de istoria limbii, trebuiesc căutate în acea aspirație către măiestria artistică, la rîndul ei caracteristică pentru îndrumările mai noi ale culturii noastre. O dată cu revoluția culturală, arta a dobîndit un nou conținut. Au apărut în operele artei și, prin urmare, și în cele ale literaturii, noi idei, noi tendințe, o nouă atitudine față de lume și societate, prin care toate acele opere să poată lucra ca factori ideologici de seamă în dezvoltarea noii orînduiri. A fost însă un timp în care atenția pentru crearea noului conținut al artei nu s-a însoțit, în suficientă măsură, cu preocuparea de a-l ridica pe planul expresiei lui artistice. Au rezultat de aici două neajunsuri. Mai întîi, noul conținut s-a menți-

mut uneori în formele lui generale, șablonizate. În locul unui artist literar care gîndește și simte în mod personal și adînc noul conținut, a putut fi semnalat publicistul capabil să exprime idei și tendințe generale, dar nu să le dea și întruparea lor artistică. Acolo însă unde, în locul unei creații individuale de artă, întîmpinăm numai expresia generalizată a anumitor idei și tendințe, lucrarea literară este lipsită de acea căldură comunicativă, care alcătuiește rațiunea puterii și influenței ei asupra spiritului public. S-a cerut atunci mai multă măiestrie în operele literaturii mai noi. Le revine artiștilor literari rolul de a înălța operele lor pe un plan mai înalt al măiestriei. Știința nu poate face altceva decît să secundeze lucrarea artiștilor, studiind procedeele măiestriei în operele scriitorilor romîni și străini, mai vechi și mai noi, nu pentru a le recomanda scriitorilor actuali, căci aceste procedee fiind individuale, ele nu se pot transforma în maxime de aplicare universală, dar pentru a crea acea atmosferă de cultură prielnică urmăririi problemelor de expresie artistică, din care și artiștii cuvîntului pot trage un folos. Atunci cînd știința stilistică va arăta, prin numeroase cercetări particulare, în ce chip marii scriitori au folosit instrumentul obștesc al limbii naționale pentru a da plăsmuiri artistice pline de originalitate, de forță și căldură, este probabil că mulți dintre scriitorii zilelor noastre vor înțelege mai bine felul problemelor pe care trebuie să le rezolve operele lor. Pe această convingere se întemeiază noul curent de cercetări lingvistice, consacrat stilului individual al scriitorilor, pe care, observîndu-i în mișcarea noastră științifică, cred că trebuie să-l și încurajăm.

Noile cercetări de stilistică literară, mai prețioase desigur prin direcția pe care o indică decît prin rezultatele lor de pînă acum, au trezit însă anumite obiecții, unele formulate, altele neformulate, dar existente cel puțin în mod virtual. Este datoria științei

să le aducă pe toate în lumina deplină a conștiinței, să le examineze pe rînd și să netezească astfel drumul cercetărilor, interesante și atrăgătoare pentru atîția, dar supuse obstacolelor pe care toate noile îndemnuri le pot ridica în calea lor. Paginile de față își propun să aducă o contribuție în această privință, oferind o încercare de întemeiere metodică a studiilor de stilistică literară.

Există lingviști care sînt de părere că studiile de stilistică literară sînt utile, dar că aceste studii nu pun probleme de lingvistică, ci de istorie și critică literară. Lingviștii ar avea alte probleme de urmărit și ar fi deci păgubitor ca forțele științifice care trebuie să se consacre întrebărilor atît de grele și complicate puse de limba vorbită și scrisă să fie derivate către chestiuni de care se pot ocupa și alți cercetători. Obiecția n-a fost formulată în acești termeni, dar ea a apărut în chip destul de transparent în două referate citite la Academie și în care, printre criticile aduse publicațiilor lingvistice ale acestei instituții, se făcea observația că unele din studiile de stilistică literară apărute în acele publicații nu se găseau acolo la locul lor. Această părere, exprimată deocamdată în teză generală, a luat diferite forme și poate fi sprijinită în felurite moduri, pe care le amintesc aici pe rînd. Sînt unii cercetători care afirmă că unele mijloace ale stilului literar sînt de natură lingvistică, dar că altele depășesc cadrul limbii și că deci cel puțin acestora din urmă ar trebui să li se consacre alți specialiști decît lingviștii. Alți cercetători sînt de părere că studiul operelor literare este interesant, pentru lingvist, numai în măsura în care aceste opere au pus în circulație forme noi ale limbii literare, adică ale limbii normate a unei epoci. Operele literare ar pune deci la dispoziția istoricului limbii, mai cu seamă istoricului limbii literare, un anumit material. Specialistul limbii n-are să considere creațiile literaturii artistice decît din acest ultim

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere. În fine, alți învățați fac să atîrne justificarea lingvistică a studiilor de stilistică literară de faptul că stilul literaturii frumoase ar fi unul din stilurile funcționale ale limbii, alături de stilul administrativ, al justiției, al științei etc. Dacă stilul creațiilor literare artistice depășește acest cadru, adică dacă el nu se poate rezolva într-un sistem mai mult sau mai puțin general de mijloace lingvistice, dacă el apare ca fiind cu totul individual, atunci el n-ar mai pune probleme propriu-zis lingvistice. Știința limbii nu s-ar putea ocupa decît de fenomenele generale, nu și de fenomene particulare. Vom examina pe rînd toate aceste poziții, prin care lingvistica se închide studierii stilului individual al literaturii frumoase, folosindu-ne și de unele din rezultatele teoretice apărute în cursul dezbaterilor asupra problemei stilului, purtate în revista sovietică *Voprosî Iazîkoznaniia*, de unde au fost traduse în publicația Institutului de studii romîno-sovietice, *Probleme de lingvistică* (1954, 1—5; 1955, 1).

Mai înainte de a discuta problema raporturilor dintre lingvistică și stilistica literară, trebuie să observ că preocupările uneia față de cealaltă nu sînt de loc noi. Într-o epocă destul de lungă a științei lingvistice și anume într-aceea în care curentul pozitivist a dominat-o, stilistica, în general, și stilistica literară, cu deosebire, au cunoscut o fază de stagnare, ale cărei motive se pot explica cu destulă ușurință. Pozitivismul lingvistic a adus în problemele științei limbii punctele de vedere și metodele filozofiei pozitiviste, așa cum acest curent s-a organizat și a dobîndit monumentul lui cel mai de seamă în *Cursul de filozofie pozitivă* (1830—1842) al lui Auguste Comte. Potrivit concepțiilor acestui filozof, inteligența omenească nu este aptă să cunoască decît ceea ce este dat în mod nemijlocit în experiența externă, așa încît încercările de a pătrunde pînă la realitatea mai adîncă pe care o manifestă faptele observabile tre-

buiesc respinse ca întreprinderi infructuoase ale metafizicii. Filozofia și știința nu-și pot propune deci un alt scop decît de a stabili cu cea mai mare rigoare faptele experienței externe și de a le lega după raporturile de succesiune și simultaneitate în care ele apar. A încerca să pătrunzi înapoia acestor fapte, a căuta să unifici datele experienței stabilind legătura dintre ele la un nivel mai adînc al realității, alcătuiește o năzuință pe care agnosticismul pozitivist o condamnă. S-a spus deci, cu drept cuvînt, că pentru pozitivist lumea este o suprafață plană, nu o structură adîncă. În momentul cînd s-a organizat ca sistem, este incontestabil că pozitivismul a reprezentat o reacție salutară față de speculațiile conjecturale și atît de hazardate ale metafizicii clasice și ale idealismului postkantian. De asemenea, în diferitele științe particulare care, către mijlocul secolului trecut, și-au însușit punctul de vedere pozitivist, efectele acestuia au fost în multe privințe binevenite. Pentru a ne opri numai la aceste efecte în domeniul lingvisticii, este drept a spune că, grație disciplinei pozitiviste, s-au perfecționat metodele de stabilire a faptelor de limbă și că din încercarea de a fixa raporturile dintre acestea, multe din ramurile speciale ale lingvisticii istorice și statice au ieșit îmbogățite și cu mult mai exacte decît în lungul lor trecut conjectural. Trebuie să adăugăm însă că atmosfera pozitivistă n-a fost de loc prielnică studiilor de stilistică, deoarece faptele cu care aceste studii se ocupă sînt, prin excelență, fapte cu o structură adîncă, fapte care nu pot fi numai stabilite prin observația externă, dar care trebuiesc în același timp înțelese și simțite în semnificația lor mai profundă. Se poate stabili, fără nici o intervenție a sentimentului apreciator, evoluția sunetelor de la latina vulgară la română sau la provensală, dar nu putem înțelege sensul celei mai ușoare deplasări în ordinea obișnuită a cuvintelor, ca de pildă în *apa din fîntînă într-o clipă a secat*, decît în-

viind în noi sentimentul care l-a făcut pe Creangă să procedeze la această inversiune și efectul de intensificare obținut pe această cale. Faptele de stil sînt deci fapte complexe, dispuse pe mai multe planuri și pozitivismul lingvistic nu era de loc favorabil dezvoltării studiilor consacrate lor. Pozitivismul lingvistic observă faptele, el se oprește să le aprecieze și să le simtă. Intervenția operației de apreciere este, pentru pozitivist, un factor tulburător al purității observației obiective și, din această pricină, o astfel de intervenție trebuie ocolită de învățat. În practica pozitivismului lingvistic s-a format astfel tipul unui savant harnic și exact, minuțios în observațiile sale, neostenit în strîngerea și clasificarea faptelor, adică o figură de cercetător, ale cărui metode și virtuți intelectuale nu pot fi îndeajuns recomandate acelora care se consacră lingvisticii și filologiei. Un astfel de cercetător privește însă cu o anumită neîncredere către lucrările stilisticii și, mai cu seamă, către acele ale stilisticii literare. Unul dintre acești cercetători, un reprezentant de frunte al pozitivismului lingvistic, romanistul W. Meyer-Lübke, a făcut odată o declarație importantă în această privință. În prefața volumului III al operei lui monumentale, *Grammatik der romanischen Sprachen*, 1890—1899, după ce enumeră diferitele capitole mai mari ale cercetării întreprinse, Meyer-Lübke își amintește că mai există încă unul: stilistica. *„Cît despre stilistică*, scrie el, *o las în seama altora... Stilistica este studiul limbii ca artă și, pentru a-l întreprinde, trebuie să posezi simțul artistic, într-un grad pe care nu mi-este dat să-l ating. Aș fi deci cu atît mai fericit dacă această lucrare ar fi făcută de cineva care ar avea aptitudinile cerute de acest gen de studii"*. Apare destul de limpede, în această recuzare, dorința de a izola domeniul faptelor de intervenția sentimentului apreciator, fără de care studiile de stilistică nu sînt de fapt posibile. Închiderea lingviștilor pozitiviști față de problemele

Scanned with OKEN Scanner

stilisticii și, se înțelege, mai cu seamă față de acelea ale stilisticii literare este evidentă și pare autorizată de reprezentanții cei mai renumiți ai curentului. Și, cu toate acestea, în realitatea cercetării, nu este cu putință nici unui lingvist să facă abstracție de faptele stilistice ale limbii. Nu este oare lexicograful obligat atunci cînd clasifică sensurile cuvintelor să noteze pe cele figurate, poetice, familiare, vulgare, pe cele peiorative, ironice, hipocoristice, eufemistice, solemne etc., adică de fapt tot atîtea nuanțe stilistice? Dar gramaticul, cînd descrie funcțiunile timpurilor și modurilor verbale sau cînd stabilește valoarea anumitor sufixe în derivarea unor substantive nu se ocupă de stil? Rolul deținut de stilistică în constatările sintaxei este de asemenea foarte întins. Felurile propozițiilor după înțeles (optative, imperative, exclamative etc.), construcțiile folosite în vorbirea directă sau indirectă, elipsa, repetiția, ordinea cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în frază sînt numai cîteva din faptele stilistice de care se ocupă sintaxa. Unii cercetători au făcut din stilistica limbii comune o parte a sintaxei, așa-zisa *syntaxis irregularis*, în timp ce alții au anexat întreaga sintaxă domeniului stilisticii. Ba chiar unii învățați au afirmat tendința de a resorbi întreaga gramatică în stilistică și de a explica întreaga istorie a limbii prin fapte de natură stilistică. Nu este locul de a discuta aici teoriile care au opus, la începutul secolului nostru, curentul estetic al lui K. Vossler pozitivismului lingvistic și neogramaticilor. Este destul să constatăm că, indiferent de curentul căruia îi aparține, nici un lingvist actual nu poate fi un simplu instrument exact de înregistrare, clasificare și punere în relație a faptelor de limbă. Intervenția sentimentului apreciator este indispensabilă în lucrările lingvisticii.

S-ar putea spune totuși că, dacă nici un lingvist nu poate neglija faptele stilistice ale limbii comune, studiul lor în operele literare ar aparține istoriei și

Scanned with OKEN Scanner

criticii literare, iar nu lingvisticii propriu-zise. Părerea aceasta a fost formulată, dar ea conține în sine ceva scolastic. Este ca și cum acei care o emit si-ar închipui diferitele discipline științifice ca pe niște unități închise, fără comunicare între ele, separate prin bariere de netrecut. Între diferitele științe există mai degrabă nenumărate legături dialectice, ca și între aspectele realității pe care aceste științe le studiază. Limitîndu-ne la raporturile dintre lingvistică și istorie și critică literară, este cu putință despărțirea lor radicală? Istoria și critica literară nu sînt discipline cu obiect unic și cu metode care le aparțin în chip propriu. Aceste discipline denumesc un ansamblu foarte variat de preocupări. În istoria literară intră, mai întîi, problema filologică, adică aceea a criticii textelor, a stabilizării formei lor autentice. Istoria literară, prin studiul biografiei autorilor, se leagă apoi cu istoria generală. Preocupări istorice manifestă criticul literar și atunci cînd stabilește reflectările epocii în operă. Cînd apoi se studiază concepția despre lume a scriitorilor, poziția lor în luptele ideologice ale unei perioade de timp, preocupările istoricului și criticului literar sînt foarte apropiate de ale filozofiei. Istoricul literar mai poate studia circulația temelor în interiorul uneia sau mai multor literaturi sau influențele primite de un scriitor, în acord cu tendințele pe care el le reprezintă, adică alianțele ideologice contractate cu unii dintre contemporanii sau înaintașii lui, din aceeași literatură sau dintr-o literatură străină. În fine, cînd studiază chipul în care apar, în limba scriitorului, concepțiile, sentimentele și viziunile acestuia, prin urmare cînd întreprinde studiul stilistic al operelor, istoricul și criticul literar fac lingvistică. Studiul acestor fapte de limbă, chiar atunci cînd acestea sînt considerate sub raportul valorii lor expresive, nu poate fi înțeles altfel decît ca un studiu lingvistic. Nici Meyer-Lübke, atunci cînd anunța că din cercetarea sa va omite stilistica,

Scanned with OKEN Scanner

nu tăgăduia caracterul lingvistic al acesteia din urmă. Este adevărat că Meyer-Lübke se gîndea la stilistica limbii comune, nu la stilistica literară. Dar se poate admite oare o diferență de natură între una și alta? Faptele de stil nu-și schimbă firea lor după cum apar în vorbirea tuturor sau a unui mare număr din membrii unei comunități lingvistice sau în aceea a scriitorilor. Intr-un caz, ca și în celălalt, sînt fapte de stil acele fapte de limbă, care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale, colorate afectiv, a autorului comunicării față de știrea comunicată. Vom încerca să arătăm mai jos ce loc ocupă limba operelor beletristice în sistemul general al unei limbi. Deocamdată ne interesează numai a reține concluzia că faptele de stil sînt fapte de limbă, chiar atunci cînd ele apar într-o operă beletristică și că cercetarea acestora este o cercetare lingvistică. Așadar, atunci cînd cineva face observația că studiul stilului unei opere literare aparține istoriei și criticii literare, putem să ne declarăm de acord cu această observație, dacă adăugăm îndată că acel studiu aparține părții lingvistice a acelor discipline.

Problema raportului dintre stilistica literară și lingvistică s-a pus și în cercetarea sovietică. Au existat și în cadrul acesteia cercetători care au fost de părere că studiul limbii și stilului în operele beletristice aparține mai degrabă criticii și istoriei literare decît lingvisticii. Astfel, profesorul L. I. Timofeev, autorul cunoscutei opere *Teoria literaturii*, 1945, socotește că toate particularitățile lingvistice ale unei opere literare *„sînt motivate artistic de caracterele înfățișate în operă"*. „Caracterul" este însă o formă exterioară a limbii, o „categorie social-psihologică" și, ca atare, întrucît cercetătorul trebuie să pornească de la această categorie pentru a înțelege limba operei devine limpede că cel puțin punctul de plecare în studierea stilului operei nu este lingvistic. V. V. Vinogradov a avut prilejul să se ocupe de această părere, pentru

a o infirma. Căci ceea ce Timofeev a numit „caracterul" nu se realizează pentru cititorul unei opere și pentru cercetătorul ei decît tocmai prin mijloacele de limbă utilizate de scriitor. Comparînd metoda lingvistului cu aceea a criticului literar, Vinogradov face următoarea distincție: *„Lingvistul pornește de la analiza limbii literare a operei, în timp ce criticul literar de la înțelegerea social-psihologică a «caracterului»"*. Cea dintîi dintre aceste metode i se pare însă mai potrivită lui Vinogradov, căci, scrie el (*P. l.* 1954, 5, pag. 29), *„repartizarea luminii și a umbrei cu ajutorul mijloacelor expresive ale limbii, trecerile de la un stil de expunere la altul, întrepătrunderile și îmbinările nuanțelor de limbă, caracterul aprecierilor exprimate cu ajutorul alegerii și succedării cuvintelor și frazelor, mișcarea sintactică a narațiunii, toate acestea creează o imagine armonioasă despre fondul de idei, despre gusturile și unitatea lăuntrică a personalității creatoare a artistului, aceea care determină stilul operei literare și își găsește întruchiparea în ea."* Putem adăuga, în completarea observațiilor lui Vinogradov, că dacă unii critici literari pornesc de la „caractere" pentru a ajunge la limbă, împrejurarea se datorește faptului că, în prealabil, deși nu în mod sistematic, criticul literar a pornit tot de la limbă. Căci, cum se poate organiza în noi reprezentarea „caracterelor" dintr-o operă, apoi a tuturor imaginilor cuprinse în ea, ba chiar și a concepției ei despre lume și viață, decît lăsînd să lucreze asupra noastră toate mijloacele lingvistice ale operei? Nu există nici o altă cale pentru a pătrunde în ceea ce s-a numit „conținutul" unei opere decît limba ei. Studiul lingvistic al operei literare este deci temelia înțelegerii ei științifice. Acei care cred că se pot dispensa de această temelie o folosesc totuși, deși într-un mod mai puțin conștient.

Mai categoric decît Timofeev în negarea caracterului lingvistic al stilisticii beletristice este cercetă-

toarea I. S. Ilinskaia. Aceasta scrie în articolul „*Despre mijloacele stilistice, lingvistice și nelingvistice*" (*P. l.* 1954, 5, pag. 57): „*Consider că însuși felul de a aborda problema raportului dintre stilul unei opere și, în general, al oricărei expuneri, față de sfera lingvistică și nelingvistică merită o atenție deosebită. Numeroasele încercări de analiză stilistică, din ultimul timp, nu fac o deosebire netă între aceste două sfere: orice fenomen care caracterizează stilul unei opere ar aparține fenomenelor lingvistice. Din această cauză N. A. Bugadov cere pe bună dreptate «...să se delimiteze stilurile propriu-zis lingvistice determinate de însăși natura limbii, de fenomenele lingvistice care nu sînt determinate în mod nemijlocit de ea, depinzînd, mai degrabă, de specificul altor fenomene sociale». Într-adevăr, putem considera oare stilul unui gen oarecare sau al unei opere literare numai ca un fenomen lingvistic? Este el determinat oare în întregime numai de factori lingvistici? Cred că la această întrebare nu se poate da decît un răspuns negativ*". Mijloacele stilistice nelingvistice sînt, după Ilinskaia, mai întîi cele care derivă din tema operei, apoi așa-zisele figuri de stil, printre care Ilinskaia amintește comparația, personificarea, epitetul și metafora. Vinogradov a ținut să ia atitudine, într-o altă legătură de idei, față de distincția Ilinskaiei, pe care o citează, vorbind despre „*opoziția neclară și nefundată din punct de vedere lingvistic (adică pe planul teoriei generale a limbii) între elementul «lingvistic» și cel «nelingvistic»*". Am dori să ne oprim mai mult asupra așa-ziselor elemente nelingvistice ale operelor literaturii frumoase.

Mai întîi există oare elemente ale stilului unei opere literare care să atîrne numai de tema ei? Ilinskaia crede că există astfel de elemente și, pentru a dovedi această afirmație, citează cazul fabulei: „*Subiectul zoologic*, scrie Ilinskaia, *duce în mod firesc la întrebuințarea unor cuvinte corespunzătoare în fabulă:*

Scanned with OKEN Scanner

numele animalului. Această trăsătură de stil nu poate fi considerată însă propriu-zis lingvistică. Autorul nu face o alegere a mijloacelor de limbă: el este nevoit să întrebuințeze, în concordanță cu tema, tocmai această denumire a animalului și nu alta. Așadar, în cazul de față, stilul este creat, nu prin limbă, ci prin însăși tema caracteristică genului respectiv". În legătură cu această idee se poate observa că singura întrebuințare a unui nume de animal, într-o fabulă, nu alcătuiește un fapt de stil. Valoare artistică dobîndesc numele de animale în fabule numai prin complinirile care li se aduc, prin metaforele care le înlocuiesc sau prin folosirea unui nume propriu în locul numelui general al speței întregi. Așa procedează de pildă La Fontaine, atunci cînd vorbește de *maître corbeau, compère le renard, capitaine renard, demoiselle belette,* sau atunci cînd numește pe vultur: *l'oiseau de Jupiter*, pe leu: *le roi des animaux*, pe iepure: *Jean Lapin*, pe cotoi: *Raminagrobis* și *Rodilardus* sau *l'Alexandre des chats* și *l'Attila des rats*. Tocmai pentru că simplul nume al animalului este lipsit de valoare stilistică, fabulistul se decide la una din aceste compliniri sau substituții de cuvinte. Aceste compliniri și substituții nu derivă însă numai din tema tratată, ci sînt fapte de invenție verbală, alese printre altele posibile, și care exprimă felul viziunii și al sentimentelor poetului, adică sînt fapte de stil. Ca o dovadă mai mult că tema singură nu poate determina unele valori de stil, stă faptul că în traduceri, făcute cu mare măiestrie artistică, deși tema originalului se păstrează, valorile stilistice pot fi deosebite de acele ale originalului. În versiunea românească a fabulei lui La Fontaine, *Le corbeau et le renard* (Corbul și vulpea), T. Arghezi traduce pe *maître corbeau* și *maître renard* prin *cumătrul corb* și *cumătra vulpe*. Era aceasta singura traducere posibilă? Un alt traducător ar fi putut găsi *jupînul corb* și *jupîneasa vulpe*. Cînd vulpea i se adresează

corbului, La Fontaine o face să vorbească astfel : *Hé bonjour, Monsieur du Corbeau. Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !* T. Arghezi traduce astfel aceste versuri : *Măria ta, îi zise, Să trăiești ! Că tare mîndru și frumos mai ești.* Prin lexic și construcții, traducerea lui Arghezi introduce astfel accente stilistice specifice, pe care originalul nu le conține, deși tema a rămas aceeași. Între temă, adică partea cea mai generală a subiectului, și realizarea ei verbală, se interpune viziunea personală a scriitorului. Faptele de stil o exprimă pe aceasta din urmă, iar nu tema, care rămîne o schemă generală și oarecum abstractă.

Dar figurile de stil ? Comparația, personificarea, epitetul, metafora, sînt oare elemente nelingvistice ale stilului ? Despre personificare, Ilinskaia scrie, după ce citează cîteva versuri din Pușkin : *„Caracterul sugestiv al acestor versuri nu depinde de materialul limbii, de nuanța stilistică sau de schimbarea sensului vreunui cuvînt, ci de comparația respectivă în ansamblul ei"*. Trebuie să constatăm totuși că dacă același cuvînt intră în mai multe comparații, el poate dobîndi de fiecare dată cîte o altă nuanță de înțeles. Dacă alăturăm versurile lui Eminescu : *„Și cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară"* și (s-o admiri) *ca pe o marmură de Paros sau o pînză de Corregio"*, constatăm că *marmură* înseamnă două lucruri destul de deosebite : o dată ceva clar și strălucitor, altă dată ceva artistic, perfect. De fiecare dată avem deci de-a face cu cîte o altă nuanță semantică, ceea ce alcătuiește, fără îndoială, o realitate lingvistică. Nu putem înțelege deci o comparație poetică, dacă nu precizăm înțelesul cuvintelor în seria lor semantică. Ca și cititorul literaturii, criticul ei trebuie să aibă în fața textelor mai înainte de toate o atitudine lingvistică. Și ceea ce observăm cu privire la comparație se poate repeta și în legătură cu celelalte figuri de stil. Personificarea și metafora atîrnă de genul substantivelor.

Scanned with OKEN Scanner

Pacea de pildă este în limba germană un substantiv masculin, ceea ce face posibil versul lui Schiller (în *Die Braut von Messina*): *„Schön ist der Friede, ein lieblicher Knabe"*. Genul *păcii* în romînește determină însă alegoria lui P. Cerna în imnul *Către Pace! „O zee! Nu-i printre noi un suflet să nu poarte dorința pămîntescului tău rai"*. Cerna scrie: *„Pămîntul, vechiul tată"*, ceea ce n-ar fi fost posibil în germană sau franceză, unde pămîntul este de genul feminin (*die Erde, la terre*). Epitetul, la rîndul lui, se leagă de cuvîntul pe care-l determină, printr-una sau alta din nuanțele lui semantice. *Adînc* este, la Eminescu, o dimensiune spațială *„în genunea cea adîncă"* și o calitate morală în *„zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută"*. Există apoi metafore și epitete care acordă cuvintelor nuanțe de înțeles, inexistente în limba comună și care trebuiesc înțelese ca adevărate creații lingvistice, ca de pildă atunci cînd Tudor Arghezi descriind o ceață deasă străbătută de lumina felinarelor electrice vorbește despre *„electricitatea covăsită"*. Dicționarele ne asigură că termenul *covăsit* nu apare decît în expresia *lapte covăsit* = lapte închegat și acrit. Același cuvînt folosit pentru a desemna, prin metaforă, un anume efect de lumină, alcătuiește, fără îndoială, o creație lingvistică. Toate figurile de stil se întemeiază deci pe realitatea limbii naționale, ale cărei posibilități le utilizează, le dezvoltă sau le îmbogățește. Nu este deci posibil de a vorbi despre o stilistică lingvistică și de una nelingvistică. Toate efectele de stil rezultă dintr-o anumită întrebuințare a limbii, a lexicului cu toate varietățile lui semantice, apoi a formelor și construcțiilor ei, încît noțiunea unei stilistici nelingvistice este o alăturare de cuvinte tot atît de nejustificată ca, de pildă, *fier de lemn* sau *cerc pătrat*. De aceea mi se pare că V. V. Vinogradov are perfectă dreptate atunci cînd consideră distincția amintită drept *„o opoziție neclară și nefundată din punct de vedere lingvistic"*.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, nu numai V. V. Vinogradov, dar și alți cercetători sovietici au examinat, cu concluzii asemănătoare, opoziția semnalată mai sus. Astfel, A. V. Feodorov, în articolul *În apărarea cîtorva noțiuni de stilistică* (*P. l.* 1951, 5, pag. 33 urm.), scrie: *„Deși stilistica literară este definită de obicei ca o parte a științei literaturii, ca un capitol al poeticii, ea nu poate să nu fie lingvistică. Succesele principale ale filologilor sovietici, realizate în studiile lor asupra limbii și stilului diferiților scriitori, au o bază lingvistică. Lipsa unei baze lingvistice ar amenința stilistica literară cu un pericol foarte real, acela de a se transforma într-o totalitate de afirmații neîntemeiate despre «procedee» sau «imagini» în afara expresiei lor lingvistice sau — ceea ce nu este mai bine — într-o descriere a imaginilor «cu cuvinte proprii», sau, în cazul cel mai bun, pe baza citatelor, ori, în sfîrșit, într-o serie de caracterizări și aprecieri impresioniste. Pe de altă parte așa-numita stilistică lingvistică folosește pe scară largă materialul literaturii beletristicii, examinîndu-l, într-adevăr, pe plan lingvistic general. Așadar, nu există, pare-se, nici un temei pentru a opune stilistica literară stilisticii lingvistice"*. Este adevărat că deși respinge noțiunea unei stilistici nelingvistice, Feodorov socotește, pe bună dreptate, că în cadrul general al stilisticii există totuși o diferențiere, după cum această știință studiază pe de o parte faptele de stil ale limbii întregului popor și așazisele „stiluri ale limbii", pe de altă parte, stilul creațiilor literare individuale. *„Deși n-avem nici un temei*, scrie Feodorov în concluziile studiului său, *să opunem stilistica lingvistică stilisticii literare și deși aceste discipline tratează parțial un material comun, o delimitare este totuși posibilă și necesară. Deoarece literatura beletristică operează cu materialul limbii întregului popor, care, e adevărat, are aici funcțiuni specifice, stilistica literară, în măsura în care baza ei este lingvistică, formează oarecum un domeniu deo-*

sebit în cadrul stilisticii lingvistice, în interiorul ei, mărginindu-se însă cu domeniul științei literaturii. Mai corect ar fi să vorbim despre o stilistică a limbii întregului popor, pe de o parte, și despre o stilistică a limbii literare, sau despre o stilistică a limbii literaturii beletristice, pe de altă parte. Prin această nomenclatură, caracterul raportului lor reciproc devine mai clar".

Mai există și o altă poziție în determinarea raportului dintre lingvistică și stilistica literară. Lingvistica, se spune, trebuie să studieze operele literaturii frumoase, dar numai în măsura în care aceste opere oglindesc un anumit moment din dezvoltarea limbii literare, sau în măsura în care au contribuit s-o îmbogățească. Cercetarea mijloacelor lingvistice individuale ale scriitorilor, adică a mijloacelor lingvistice ale lor și a măiestriei lor, ar trebui să rămînă în afară de domeniul de preocupări ale specialistului limbii. Este incontestabil că studiul operelor literaturii frumoase, sub raportul felului în care au luat parte la dezvoltarea limbii literare, este o cercetare necesară și care prezintă cel mai mare interes. Cînd se va scrie istoria limbii literare romîne în secolul al XIX-lea va trebui să se arate ce datorește ea scriitorilor artiști, nu numai în folosința pe care i-au dat-o artiștii literari ulterior, dar și toți oamenii culți ai epocii. Felul de a vorbi și de a scrie al unui romîn cult de pe la 1860 era desigur îndatorat scriitorilor artiști din epoca imediat anterioară, poeților și prozatorilor, istoricilor și oratorilor acelui răstimp. N-avem de atunci înregistrări de limbă literară, obținute prin procedee tehnice, dar textele ziariștilor, ale actelor oficiale, ale oamenilor de știință vădesc cum particularitățile lexicale, frazeologice și morfologice, felurile construcțiilor, dar și unele amănunte propriu-zis stilistice reproduc pe cele apărute în scrierile beletristice sau în acele manifestări oratorice care, prin preocuparea de artă care le inspira și prin răs-

Scanned with OKEN Scanner

pindirea lor scrisă, pot fi considerate că aparțin tot literaturii beletristice. Reproduc aici un fragment dintr-o scrisoare pe care C. A. Rosetti o adresa cititorilor ziarului *Rominul* din 20 martie 1860: „*Domnilor, Dacă puținul ce am putut face spre a-mi îndeplini o parte din datoria cea mai sacră a omului, ar fi meritat o răsplată, aș fi fost îndestul răsplătit cu adresa Dv., și care încă a fost făcută chiar în ziua în care am anunțat că ziarul acesta încetează d'a mai apărea în toate zilele, precum și cu aceea ce mi-au trimis patrioții cetățeni ai orașului Ploești, îndată ce au aflat că* Rominul *va eși numai de trei ori pe săptămînă. Nu tăgăduiesc, nici n-ascund că inima mea a bătut de fericire cînd am primit aceste adrese; însă vă rog să nu bănuiți un minut măcar c'am simțit această fericire neînțelegînd scopul Dv., ș'atribuindu-mi mie personale onoarea acestei manifestări. Nu, domnilor, puținul ce am făcut nu numai că nu merită răsplată, pentru că n-am făcut, precum am zis, decît a mă sili a-mi plăti o parte din tributul ce sîntem datori toți a da pe fiecare zi mamei noastre celei mari, dar ceea ce mi s-a dat pîn'acum de către cetățenii și de către alegătorii din București este o răsplată din cele mai mari. Această manifestare dar, a făcut să palpite de fericire inima mea pentru că înțeleg că nu se adresează mie, ci principielor stindardului ce servesc; și cînd o națiune începe a se manifesta în favoarea și pentru susținerea principielor, este dovada cea mai viuă, și pot zice singura și cea mai mare, c'aceea națiune a început a avea conștiința de drepturile și datoriele sale, și prin urmare c'a intrat în adevărata și singura cale a mîntuirii sale*".

Autorul folosește deci elemente ale lexicului lui Eliade și Bolintineanu ca *sacru* și *stindard*, forme eliadiste, ca adverbul *personale* sau pluralele *principie* și *datorie*, construcții simetrice de felul celor care apar între 1830 și 1860 în proza lui Bolintineanu,

Boliac, Negruzii, Russo[1], precum: *nu tăgăduiesc, nici n-ascund; puținul ce-am făcut nu numai că nu merită răsplată... dar ceea ce mi s-a dat acum... este o răsplată din cele mai mari; aș fi fost îndestul de răsplătit cu adresa Dv... precum și cu aceea ce mi-au trămis patrioții cetățeni;* expresii ale afectului intens: *a făcut să palpite de fericire inima mea,* superlative: *datoria cea mai sacră, o răsplată din cele mai mari, dovada cea mai vie și cea mai mare,* adresarea retorică: *„Nu, domnilor* etc. Prin lexic, forme, construcții, elemente de stil, scrisoarea lui C. A. Rosetti apare ca un text al limbii literare îndatorat în mare măsură prozei și oratoriei din jurul anului 1848, formate prin contribuția unui Eliade Rădulescu, Bolintineanu, Bălcescu, Boliac etc. Indic aici o simplă cale a cercetării, care prin stabilirea unor locuri paralele ar trebui să arate ce a trecut, în diferitele etape ale dezvoltării limbii literare în secolul al XIX-lea, din limba scriitorilor beletriști în aceea a tuturor celor care, în aceeași vreme, se exprimau în limba literară.

Dar dacă nu se poate sublinia îndeajuns importanța studierii operelor literaturii frumoase din punctul de vedere al contribuției acestora la dezvoltarea limbii literare, rezultă de aici că o astfel de cercetare n-are nimic comun cu studiile de stilistică literară? Oare istoricul limbii va nota în operele scriitorilor numai elemente de lexic, forme ale flexiunii și ale construcției, pentru a urmări apoi difuzarea lor în limba literară a epocii, interzicîndu-și însă notarea și urmărirea faptelor de stil cuprinse în acele opere? Socotesc că, într-o operă literară, mai importante decît genul substantivelor sau formarea pluralului,

---

[1] Asupra construcțiilor simetrice în fraza acestei epoci, pe care le atribuie influenței franceze, P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a sec. al XIX-lea,* ed. II, 1927, pag. 198 urm.

sînt expresiile atitudinii scriitorului față de comunicarea lui, de pildă, atitudinile lui afective. Acestea din urmă împrumută particularitatea lor cea mai izbitoare textelor literare și ele sînt acele care, răspîndindu-se, colorează limba literară a unei epoci întregi. Intelectualii din epoda următoare revoluției de la 1848 se exprimau, cum arată și scrisoarea lui C. A. Rosetti, printr-o dilatare a expresiei afectului intens, care provenea din literatura vremii, literatura luptătoare, orientată spre mobilizarea energiilor sufletești, necesare realizării aspirațiilor naționale și sociale ale poporului. Deși n-avem încă o cercetare asupra stilisticii operelor literare din jurul anului 1848, putem spune totuși, pe baza unei străbateri a textelor, că hiperbola, realizată prin termeni drastici sau prin superlative, face parte dintre mijloacele stilistice mai mult folosite de pașoptiști. Acest mijloc împrumută scrisorii lui C. A. Rosetti, împreună cu particularitățile ei morfologice și sintactice, caracterul ei de epocă. Studiile de stilistică literară sînt menite deci a da istoricilor limbii unele din elementele cele mai prețioase pentru aprecierea rolului jucat de literatura beletristică în dezvoltarea limbii literare. Cred că și din acest punct de vedere este de dorit ca stilistica literară să nu fie despărțită de celelalte ramuri ale lingvisticii.

Ajungem astfel la cea din urmă dintre obiecțiile care se pot ridica împotriva înglobării stilisticii literare în domeniul stilisticii așa-zise „lingvistice", adică al stilisticii limbii întregului popor și al „stilurilor limbii". Numai aceasta din urmă ar studia fapte generale și spontane, cum sînt în realitate toate faptele de limbă, în timp ce cea dintîi s-ar ocupa cu fapte individuale și voite, calități prin care aceste fapte ar ieși din domeniul faptelor lingvistice propriu-zise. Poziția aceasta a fost, cu întemeieri variate, aceea a lui Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 2 vol. 1909, ed. II 1919—1921 și, în litera-

Scanned with OKEN Scanner

tura noastră științifică, a acad. Iorgu Iordan, într-o lucrare mai veche a sa, care este de altfel cea mai completă pe care o posedăm în domeniul specialității noastre, *Stilistica limbii romîne*, 1944. Definindu-și obiectul cercetării, acad. Iorgu Iordan scrie la începutul tratatului său: *„Stilistica, așa cum o concep criticii și esteții literari, se ocupă, în general, de ceea ce este sau pare a fi individual, adică nou, la fiecare... Stilistica lingvistică diferă fundamental de cea estetică. Fiind o ramură a lingvisticii, obiectul ei de cercetare îl constituie* limba, *nu stilul, așadar mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere. Afară de asta, ea studiază* tot *materialul lingvistic existent la un moment dat, nu numai particularitățile care urmăresc efecte artistice"*. Pe baza acestor considerații, acad. Iorgu Iordan crede că poate să-și însușească definiția lui Ch. Bally, pe care o rezumă: *„Stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirii unei comunități lingvistice din punctul de vedere al conținutului lor afectiv"*.

Astăzi, în lumina noilor cercetări, aceste delimitări trebuiesc revizuite. Mai întîi, după cum am văzut, separarea radicală dintre stilistica limbii generale și stilistica literară a devenit greu de făcut. Această greutate se accentuează dacă luăm în considerație împrejurarea că, în realitate, stilul operelor literaturii utilizează fapte stilistice ale limbii întregului popor, inclusiv așa-zisele „stiluri ale limbii", asupra cărora vom reveni în curînd. Este oare posibil a-l studia pe Creangă și pe Caragiale, pe Rabelais și pe Cervantes, pe Balzac și pe Gogol, fără a ține seama de tot ce a împrumutat creația lor din limba poporului în întregimea ei, din toate variantele ei fonetice cu valoare expresivă, din toate nuanțele semantice ale fondului ei principal și mobil de cuvinte, din toate nuanțele de stil legate de formele și construcțiile ei, din locuțiunile și proverbele ei?

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, una din metodele pe care le utilizează stilistica zisă lingvistică este tocmai urmărirea anumitor expresii și forme în întrebuințarea pe care le-au dat-o scriitorii realiști, reputați pentru fidelitatea cu care transcriu limba vorbită. Căci se poate întîmpla ca tocmai urmărirea felului de a se exprima al unui anumit subiect vorbitor, ales la întîmplare, să scoată în evidență feluri cu totul individuale ale exprimării sau unele ecouri din limba scrisă și artistică, în timp ce expresiile și formele atestate de scriitorii realiști, de pildă în dialogurile personajelor lor, au un caracter de neîndoielnică autenticitate. Nu este sigur că graiul oricărui moldovean manifestă particularitățile limbii vorbite în Moldova, dar aceste particularități sînt absolut sigure în atestarea lui Creangă. Stilul limbii întregului popor se reflectă deci mai bine în anumite opere ale scriitorilor: un alt motiv pentru care este cu totul nejustificată disocierea stilisticii zise lingvistice de stilistica literară.

Este adevărat că deși limba scriitorilor utilizează elemente ale limbii întregului popor, ea poate da acestor elemente o coloratură stilistică deosebită, după natura sistemului lingvistic al operei literare întregi sau a unei părți a ei. În această privință, este interesant exemplul dat de romanistul R. C. Piotrovski în articolul *Despre unele categorii stilistice* (*P. l.* 1954, 1, pag. 80). Piotrovski observă că formele pers. I și II a perf. simplu pl. (*nous marchâmes, vous marchâtes, nous fîmes, vous fîtes*) au astăzi pentru francezi un colorit stilistic arhaic, livresc. Cînd însă Voltaire întrebuințează aceste forme în povestirea *Candide* și anume acolo unde Cunégonde îi spune iubitului ei, de care fusese multă vreme despărțită: „*Il faut... que vous m'appreniez tout ce qui vous est arrivé depuis le baiser innocent que vous me donnâtes et les coups de pieds que vous reçûtes*“, formele perf. simplu dobîndesc o coloratură ironico-sarcastică. Aceeași formă are o coloratură sentimen-

tal-patetică în vorbirea lui Pierre Nozière către o femeie iubită în tinerețe, în scrierea autobiografică a lui Anatole France, *Le livre de mon ami*: *„Que fûtes belle, lui dis-je un jour, madame, et combien admirée"*. Valorile stilistice ale limbii generale se modifică, se colorează cu un reflex deosebit, prin vecinătățile lor cu nuanțele stilistice ale altor cuvinte și expresii și, în general, prin introducerea lor în sistemul lingvistic individual și relativ autonom al operei. Îmbogățind astfel valorile stilistice ale limbii generale, scriitorul pune la dispoziția tuturor membrilor unor comunități lingvistice mijloace noi de expresie stilistică. Expresia ironiei sarcastice și a sentimentalității patetice au cîștigat noi mijloace, prin folosința pe care Voltaire și Anatole France au dat-o perf. simplu artistic. Are deci dreptate Piotrovski atunci cînd, comentînd exemplele de mai sus, conchide prin relevarea legăturii dintre stilul individual și limba întregului popor și, prin urmare, între cele două discipline lingvistice care le studiază: *„Stilul individual*, scrie Piotrovski, *este una din formele de existență ale limbii întregului popor, iar procedeele stilului individual se bazează pe normele limbii întregului popor. Totodată însă, între folosirea individual-artistică a limbii și normele întregului popor mai există un aspect al acțiunii lor reciproce. Scriitorul, exprimînd realitatea cu ajutorul unor imagini, alege acele mijloace ale limbii care reproduc cel mai precis, mai complet și mai expresiv imaginea respectivă. Scriitorul obține această precizie, plinătate și expresivitate, scoțînd la suprafață nuanțele cele mai fine stilistic-semantice ale unor cuvinte și forme gramaticale, nuanțe uneori imperceptibile în limba de toate zilele. Mai mult, reliefînd complet aceste nuanțe, scriitorul le precizează și le ștefuiește în creația sa individual literară, le fixează în norma literară națională și, prin aceasta, contribuie la perfecționarea continuă a limbii întregului popor"*.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să adăugăm că și elementele de stil ale limbii generale apar totdeauna într-un anumit sistem, vădesc anumite legături între ele. Un subiect vorbitor nu folosește de obicei oricare elemente ale limbii, din tezaurul ei de cuvinte, forme și construcții, ci pe acelea care se compun între ele într-o anumită unitate, prin care se manifestă o anumită atitudine a acelui care vorbește față de obiectul comunicării sale. Tot astfel și acei ce scriu se mențin în unitatea unei anumite structuri lingvistice cu coloratură stilistică. Pornind de la astfel de observații, s-a construit noțiunea „stilurilor limbii" sau a „stilurilor funcționale", cu un rol însemnat în lingvistica sovietică. Printre diferitele probleme ale dezbaterii purtate în *Voprosî Iazîkoznaniia*, aceea a întemeierii noțiunii de „stil al limbii" a fost una din cele mai discutate. Ea a fost chiar prilejul începerii acestei dezbateri atît de fructuoase. Lingvistul I. S. Sorokin într-un referat (*P. l.* 1954, 2, pg. 51, urm.) tăgăduise existența stilurilor limbii, pentru motivul că orice comunicare are un stil individual și pentru acela că între feluritele manifestări ale limbii scrise există neîncetate împrumuturi stilistice. Astfel, analizînd o pagină spicuită în scrierile marelui fiziolog Secenov, Sorokin relevase în acest text științific diferite elemente ale stilului literar, precum expresiile emoționale, expunerea narativă, adresarea retorică etc. I s-a obiectat lui Sorokin că, dacă se poate observa într-un text amestecul anumitor stiluri, este evident că aceste stiluri există. După cum subiectele vorbitoare sau persoanele care scriu aleg anumite cuvinte și expresii, o anumită frazeologie, forme determinate ale construcției sau contextului, în raport cu domeniul de activitate în sfera căruia se face comunicarea, cu situația socială sau cu felurile relațiilor dintre cei ce se găsesc în raport de comunicare, aceasta dobîndește un caracter stilistic determinat. Uneori existența acestui stil al limbii devine evi-

Scanned with OKEN Scanner

dentă în particularitățile aparent cele mai neînsemnate ale comunicării. În această privință este foarte interesantă observația făcută de Piotrovski (*art. cit. P. I*, 1951, 1, pg. 70) cu ocazia alcătuirii atlasului său dialectologic. Anchetînd pe țăranii moldoveni, Piotrovski a observat că forma dialectală a articolului posesiv *a* pentru toate genurile și numerele este înlocuită cu forma literară *al*, atunci cînd acest articol posesiv însoțește un cuvînt „savant". Țăranii moldoveni spun deci *un cal a meu*, dar *un creion al meu*. Folosirea unui cuvînt mai nou și de proveniență cultă obligă pe vorbitori să se deplaseze în sfera altui stil al limbii, din stilul familiar în cel cult, cu repercusiuni asupra sunetelor și formelor folosite. Constatarea lui Piotrovski are un caracter experimental. Aproape toți participanții la discuția amintită au confirmat existența stilurilor limbii, adică stilul administrativ sau comercial, jurnalistic, judecătoresc sau științific, familiar sau al politeții înalte etc. În general s-a acceptat, cu unele rectificări, definiția lui V. V. Vinogradov: *„Stilul limbii este un sistem de mijloace de expresie, închis din punct de vedere semantic, limitat din punct de vedere expresiv și organizat în mod adecvat, care corespunde unuia sau altuia dintre genurile literaturii sau ale scrisului, uneia sau alteia dintre sferele de activitate socială (d. ex. stilul actelor oficiale și comerciale, acel întrebuințat în instituțiile publice, acel telegrafie etc.), unuia sau altuia dintre situațiile sociale (d. ex. stilul solemn, al politeții pronunțate etc.), unuia sau altuia dintre caracterele relațiilor de limbă între diferiți membri sau diferite pături ale societății"*. Mai tîrziu, în bilanțul întregii discuții (*P. I*, 1955, 1), Vinogradov a adus unele retușări definiției sale mai vechi. A recunoscut că stilurile limbii se găsesc în interacțiune, că ele se pot înlocui reciproc atunci cînd scopul comunicării cere acest lucru, că într-o comunicare

Scanned with OKEN Scanner

aparținînd unuia dintre stilurile limbii pot apărea elemente stilistice individuale și că raportul dintre stilul standardizat și cel individual variază după natura comunicării : elementul standardizat este precumpănitor în actele oficiale, în instructajul tehnic sau administrativ, în informația sau chiar în articolul de ziar ; elementul individual precumpănește însă în operele literaturii frumoase, deși acestea, pentru scopurile caracterizărilor lor, pot întrebuința toate stilurile limbii.

Ceea ce ne interesează, în special, în legătură cu discuția despre stilurile limbii este constatarea că un element intențional există în toate formele comunicării, nu numai în acele care în operele literaturii iau un caracter artistic. După cum am văzut mai sus, una dintre rațiunile invocate de Bally și Iordan pentru necesitatea despărțirii dintre stilistica zisă lingvistică și stilistica literară era faptul că pe cînd cea dintîi se ocupă numai cu fapte de limbă cu un caracter spontan, cea de a doua se ocupă cu fapte de limbă care urmăresc ceva, își propun un scop, vădesc adică un caracter intențional. Iată însă că, în lumina analizei stilurilor limbii, se dovedește că orice subiect vorbitor sau orice scriitor manifestă, pînă în amănuntele comunicării lor, o anumită intenție stilistică, intenția de a exprima sfera de activitate sau situația socială etc. Cînd ascultăm pe cineva, primim nu numai o știre, dar și cunoașterea atitudinii vorbitorului față de știrea comunicată, aflăm adică ceva despre apartenența lui socială sau despre profesia sa, despre gradul lui relativ de cultură etc., avem adică o impresie stilistică. In legătură cu aceasta s-a pus problema dacă se poate vorbi de vreo neutralitate stilistică a unei construcții lingvistice. Trec, de obicei, drept neutre cuvintele și formele limbii literare, ale limbii normate. Totuși limba literară însăși dă la iveală nuanța ei stilistică, atunci cînd se detașează pe fondul unui alt stil al limbii. In sen-

Scanned with OKEN Scanner

sul acestei observații sînt foarte edificatoare exemplele aduse de Piotrovski: „*În piesa lui M. Gorki, «Azilul de noapte», pe fondul popular al limbii majorității personajelor, cea mai colorată din punct de vedere stilistic este limba literar-«neutră» a baronului și a actorului*". Un procedeu artistic analog găsim în romanul lui H. Barbusse «Focul». „*Limba tuturor soldaților din pluton este dialectală sau familiară; pe acest fond vorbirea literară a subofițerului Bertrand are o nuanță stilistică clară, servind ca mijloc de caracterizare stilistică a eroului, care își dă seama în modul cel mai conștient și mai just de esența imperialistă a luptei soldatului*". Dar dacă *intenția* stilistică este atît de generală în toate formele comunicării, nu trebuie oare renunțat la despărțirea radicală dintre faptele de stil ale limbii generale și acele ale operelor literare și, prin urmare, între stilistica zisă lingvistică și stilistica literară? După toate cele arătate mai sus, stilistica literară apare ca o ramură a stilisticii generale și a lingvisticii.

Caracteristica stilului operelor frumoase, printre celelalte fapte de stil ale limbii, stă în faptul că utilizînd toate posibilitățile stilistice ale unei limbi naționale și toate stilurile limbii, cărora le adaugă valori stilistice noi, ele grupează pe toate deopotrivă într-un mod propriu, capabil să exprime concepțiile, sentimentele și viziunea, întreaga personalitate a artistului creator. În operele frumoase ale unei literaturi, posibilitățile stilistice ale unei limbi sînt duse pînă la gradul cel mai înalt al realizării lor. Dar pentru acest motiv nu trebuie să le despărțim de restul mijloacelor stilistice ale limbii, nici să renunțăm a le studia ca mijloace lingvistice.

S-a pus problema dacă stilul beletristic este sau nu unul din stilurile limbii. S-ar putea susține că, în cazul afirmativ, studiile despre stilul operelor ar aparține stilisticii zise lingvistice, deoarece ele ar

Scanned with OKEN Scanner

stabili atunci fapte oarecum generale. Problema existenței sau neexistenței unui stil beletristic a apărut și în dezbaterea sovietică. Pentru cercetătorii V. G. Admini și T. I. Silman, în articolul *Alegerea mijloacelor lingvistice și problemele stilului* (*P. l.*, 1954, 4, pg. 55 urm.), singura caracteristică a stilului literaturii beletristice este faptul că el concentrează întreaga varietate a stilurilor unei limbi naționale. Spre deosebire de acești cercetători, V. D. Levin *Despre unele probleme al stilisticii*, (*P. l.* 1954, pg. 45 urm.) neagă existența unui stil funcțional al literaturii beletristice, deoarece acesta nu face altceva decît să folosească posibilitățile stilistice ale limbii comune. Chiar procedeele inversiunii, ale elipsei sau ale repetiției, care trec uneori drept mijloace stilistice specific poetice, sînt prezente în vorbirea comună, unde artiștii literari le-au putut găsi, înainte de a le folosi în operele lor. Cu toate acestea, dacă urmărim procedeele stilului artistic după ordinea în care ele se succed în istoria limbii și a literaturii, nu putem să nu observăm că totdeauna după un mare poet sau prozator, unele din elementele limbii și stilului lor intră în folosința mai mult sau mai puțin generală. Există serii stilistic-istorice. Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Sadoveanu, Arghezi au răspîndit, în epoca lor, un mod de a folosi limba în sens artistic, o preferință pentru anumite elemente ale lexicului și pentru anumite construcții, pentru anumite epitete și metafore, care și-au găsit imitatori. În acest sens limba operelor beletristice alcătuiește, în jurul sau în succesiunea marilor scriitori, unul dintre stilurile limbii. Dar este tocmai rolul marilor creatori de a descompune aceste stiluri beletristice ale limbii, adică de a elimina convenția stilistică autorizată de un model anterior plin de prestigiu și de a sili elementele limbii să intre într-o sinteză stilistică nouă și originală. Stilistica literară trebuie să se ocupe de ambele aceste fenomene, adică

Scanned with OKEN Scanner

și de stilurile beletristice ca stiluri ale limbii, și de noile sinteze stilistice create de artiștii originali, fără a putea spune că numai în primul caz stilistica literară ar avea un caracter lingvistic.

Interesul oarecum practic de a stabili caracterul lingvistic al cercetărilor de stilistică literară pornește de la constatarea că istoria și critica literară acordă un spațiu restrîns și nu totdeauna bine ocupat acestor cercetări. În locul unor observații exacte asupra chipului în care artiștii literari utilizează instrumentul obștesc al limbii, pentru a exprima concepțiunea și viziunea lor despre lume, adeseori criticii și istoricii literari se mulțumesc cu simple considerații impresioniste, în care se strecoară subiectivismul și arbitrariul sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere. Citesc într-o culegere de studii critice aceste considerații asupra lui Creangă: *„Realismul operei lui Creangă se manifestă și în ceea ce privește zugrăvirea veridică, plină de plasticitate a personajelor"*. Un alt critic se ocupă de *Nunta Zamfirei* a lui Coșbuc: *„Toate etapele ceremoniei sînt observate cu exactitate și cu o vie putere de reliefare a amănuntului semnificativ. Una dintre cele mai frumoase strofe ale poeziei e aceea care zugrăvește cu o artă desăvîrșită imaginea horei pornite în fața bisericii în vremea cununiei... Însuflețirea ospățului e transmisă cu tot patosul care-l caracterizează pe un țăran sfătos în momentele de voie bună"* etc. Ce înseamnă oare *zugrăvirea veridică, plină de plasticitate, vie putere de reliefare, artă desăvîrșită* etc.? Desigur toate aceste constatări nu spun mare lucru în raport cu trăsăturile de stil, pe care doresc să le caracterizeze, deoarece ele ar putea fi aplicate, cu aceeași îndreptățire, altor scriitori și altor opere. Vie putere de reliefare și artă desăvîrșită, zugrăvire veridică se pot găsi nu numai la Coșbuc și Creangă, dar la nenumărați alți scriitori. Felul propriu al ori-

Scanned with OKEN Scanner

cărui scriitor, în exprimarea imaginilor fanteziei, ale sentimentului și ale concepției lui nu poate fi pus în lumină decît stabilind, cu mijloace lingvistice, din ce domeniu al lexicului își culege poetul cuvintele, care dintre acestea revin cu o insistență semnificativă, ce părți de cuvînt sînt mai deseori întrebuințate, ce expresii și locuțiuni i se prezintă, care este felul construcțiilor folosite mai des, dacă expunerea lui se apropie de tipul limbii vorbite sau scrise, din ce domeniu își extrage de preferință termenii metaforelor și comparațiilor sale, care sînt stilurile limbii pe care le utilizează, în ce chip conținutul este exprimat prin sonoritatea cuvintelor și prin cadența frazelor, prin ordonarea contextului, dacă scriitorul preferă unul sau altul dintre modurile expunerii: descrierea, narațiunea sau dialogul, dacă folosește stilul direct sau indirect sau dacă, în expunerea sa, introduce expresiile personajelor zugrăvite prin efectul stilului indirect liber, și multe alte particularități de limbă prin care caracterizarea impresionistă vagă sau prea generală poate deveni științifică, precisă și adecvată. Pentru a ajunge la astfel de caracterizări, criticul și istoricul literar trebuie să-și însușească disciplina lingvistică și să-i aplice metodele. Dar această exigență nu se va realiza dacă ei vor afla că stilistica literară nu are nimic de-a face cu lingvistica. Nici scriitorii care n-au răspuns pînă acum sarcinii pe care revoluția culturală le-a încredințat-o nu vor face progresele dorite, dacă nu li se va atrage atenția că arta lor trebuie să rezolve, desigur nu în mod exclusiv, dar într-o măsură destul de însemnată, probleme de expresie și limbă.

Astăzi inițiativa studiilor de stilistică literară aparține lingviștilor și criticilor literari, care au înțeles importanța științei limbii pentru cercetările lor. Dificultățile metodice pe care toți aceștia le mai întîmpină provin însă din faptul că unii lingviști, ca

Scanned with OKEN Scanner

oameni de știință, se călăuzesc de maxima, provenită din Antichitate, de la Aristoteles, potrivit căreia *nu există decît o știință a generalului*. Evident orice știință, prin urmare și lingvistica, trebuie să construiască noțiuni, să le definească precis și să le clasifice, să stabilească tipuri și legi. Dar maxima eficiență a omului de știință apare acolo unde, folosind deasa plasă a generalităților sale, se dovedește a fi în stare să prindă, adică să înțeleagă și să explice fenomenele concrete și individuale. Și după cum medicul cel mai bun este acela care, înarmat cu toate noțiunile și legile anatomiei și histologiei, ale chimiei biologice, ale fiziologiei și ale patologiei, devine în stare să înțeleagă starea unui bolnav, să-l trateze și să-l vindece, într-o condiție asemănătoare se găsește și lingvistul. Întinsele cunoștințe despre limbă ale acestuia își găsesc una din aplicările lor cele mai fericite în înțelegerea multiplelor fapte de limbă din care se constituie o operă literară. Cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele mai mature ale științei lingvistice. Criticii și istoricii literari răspund unei sarcini importante a cercetării lor, însușindu-și această știință.

Scanned with OKEN Scanner

CONTEXTE LEGATE ŞI NELEGATE DIN PUNCT DE VEDERE STILISTIC

Analiza stilistică aplicată asupra unor texte literare are de-a face nu numai cu unităţi sintactice relativ simple, cu propoziţii şi fraze, singurele pe care le studiază gramatica, dar şi cu legături mai mult sau mai puţin întinse de propoziţii şi fraze, cu contexte, pe care gramatica le lasă de obicei în afară de preocupările ei. Studiul lingvistic al contextelor este deci în măsură să pună în lumină fapte sintactice mai puţin observate. In cele ce urmează, vom analiza cîteva din aceste fapte, considerîndu-le ca pe nişte procedee ale artei literare, adică drept mijloace de a exprima atitudinile scriitorilor faţă de obiectul comunicării lor.

Un prim tip de contexte este acel în care vorbitorul sau scriitorul exprimă legăturile logice dintre frazele sale. Dau un exemplu de context astfel legat, spicuit în M. Kogălniceau:

„Proiectul de lege al Comisiunii Centrale este votat de opt membri, căci ceilalţi opt membri au votat contra luării în consideraţiune a lucrării comitetului, ori au fost absenţi. Aşadar, o legiuire de o asemenea mare importanţă nu a fost votată decît de jumătate din corpul legislativ de la Focşani. Această

majoritate deși a votat, însă n-a văzut, însă n-a revăzut niciuna din legile actuale. Ba, ce este mai curios, moldovenii n-au cunoscut nimic din legile Țării Românești, și muntenii n-au cunoscut nimic din legile Moldovei și, cu toate aceste, și unii și alții au făcut o lege rurală, unică pentru ambele Principate, lege rurală, care astăzi, domnilor, vi se înfățișează ca rezultatul acelei reviziuni cerute de Convenție și țintitoare de a îmbunătăți soarta a trei milioane de români".

Contextul este împrumutat discursului pronunțat de Kogălniceanu, în Camera deputaților, la 25 mai 1862, despre *Imbunătățirea soartei țăranilor.* Autorul lui este un orator, cineva care susține o cauză, vrea să dovedească ceva: netemeinicia și injustiția proiectului de lege votat cu doisprezece ani mai înainte de Comisiunea centrală de la Focșani. În acest scop, el grupează argumentele capabile să dovedească teza sa, făcîndu-le să se urmeze într-o ordine menită să ducă la o concluzie constrîngătoare prin evidența ei logică. Frazele acestui context se leagă deci prin conjuncții sau locuțiuni adverbiale și conjuncționale: *așadar, ba ce este mai curios, cu toate acestea.* Ideile exprimate în diferite unități sintactice care alcătuiesc contextul stau în legături conclusive sau adversative. Oratorul arată, după enunțarea unei stări de fapt în prima frază, concluzia care se impune în fraza următoare, introdusă prin *așadar.* Această concluzie indică de fapt și un raport de opoziție, oratorul vrînd să spună că, deși proiectul de lege votat de Comisiunea centrală are o mare însemnătate, el n-a fost votat decît de jumătate din membrii Comisiunei. Expresia acestei opoziții se intensifică în frazele următoare, introduse prin locuțiunile adversative *ba ce este mai curios* și *cu toate acestea.* Proiectul de lege al Comisiunii centrale apare astfel, pînă la urmă, ca rezultatul unei hotărîri nesusținute de o majoritate importantă, fără

Scanned with OKEN Scanner

temeinică pregătire, necorespunzătoare în toate felurile nădejdilor ce se puseseră într-însul. Contextul reproduce deci dezvoltarea gîndirii logice pînă la punctul în care se impune concluzia urmărită: necesitatea de a reveni asupra hotărîrii Comisiunii centrale. Astfel de contexte legate apar nu numai în operele oratorilor politici sau juridici, dar şi în expunerile ştiinţifice. Ele manifestă o atitudine logică în vorbitorii sau scriitorii care le folosesc.

Nu totdeauna scriitorii adoptă aceeaşi atitudine faţă de obiectul comunicării lor şi, mai ales, nu o manifestă totdeauna cu aceleaşi mijloace. Apar atunci alte tipuri de contexte legate. Unul dintre acestea este obţinut prin procedeul desemnat în vechile tratate de retorică, cu termenul de *anafora*: Coordonarea obţinută prin repetarea aceluiaşi cuvînt sau a aceleiaşi legături de cuvinte, la începutul unor fraze succesive. Dau în această privinţă un exemplu din Tudor Arghezi; *Cuibul rîndunicii* (în volumul *Poarta neagră* f.a. pag. 229 şi urm.):

„Cînd omul va îngrămădi atîta ştiinţă încît să nu-i mai rămîie inteligenţii lui nici un mister, cum va mai primi el să trăiască, să se supuie şi să aştepte desfăşurarea şi finalul unei vieţi de mai înainte cunoscute?

Omul are norocul că găseşte la fiecare veac drumul şi după ce-a dat în direcţia unei singure erori toată cultura pe care inteligenţa lui putea să o producă, adoptă cu uşurinţă alta, croieşte un drum nou, după o descoperire, sau se întoarce la altul, părăsit de mult, cu alte speranţe. Omul are norocul că poate greşi cît mai des, fără părere de rău, cu neadormitul vis de o perfecţiune actuală şi viitoare. Omul are norocul că se distrează... că munceşte mai mult decît cercetează şi că moare în definitiv la timp, aducînd cîte foarte puţine firimituri, într-o mie de ani, din marele necunoscut."

Scanned with OKEN Scanner

Deşi contextul acesta este alcătuit în împrejurări şi cu un rost atît de felurit faţă de acel care a dat naştere textului spicuit mai sus în Kogălniceanu, el păstrează totuşi un anumit caracter retoric. Contextul cules din scrierile în proză ale lui Tudor Arghezi este articulat dintr-o *întrebare* şi un *răspuns*, dintr-o întrebare pe care autorul şi-o pune şi din răspunsul pe care şi-l dă. Este deci reproducerea unui moment dintr-o dezbatere intimă, fragmentul unui soliloc. Autorul îşi pune întrebarea: *Cum va mai primi el* (omul) *să trăiască?* Răspunsul arată care sînt, după părerea autorului, motivele omului de a trăi. Partea finală a contextului are deci caracterul unei enumerări acumulative, în care fiecare element al enumerării este introdus prin legătura anaforică: *Omul are norocul*. Dar şi enumerarea acumulativă şi anafora sînt procedee retorice. Autorul nu urmăreşte să producă în cititorul său o convingere, prin gruparea unor argumente logice, ci s-o impună printr-o metodă retorică de intensificare, adică pe calea acumulării şi a repetiţiei. Legătura dintre diferitele momente ale gîndirii sale nu se mai face prin exprimarea raporturilor logice (concluzive, adversative etc.), ci prin repetarea anaforică a aceleiaşi asociaţii de cuvinte. Avem deci de-a face cu un alt procedeu de legare a unui context, corespunzător unei alte atitudini scriitoriceşti.

Este o caracteristică incontestabilă a anumitor opere indicarea cît mai discretă a legăturilor unui context, simţite desigur ca prea greoaie în formele lor conjuncţionale. La unii scriitori, legăturile se fac prin adverbe cum este posibil mai ales în proza narativă, ca în următorul context din Mihail Sadoveanu: *Răzbunarea lui Nour* (*Opere*, I, 1954, pag. 9):

„Stăpînea în Moldova Bogdan Încrucişatul, care moştenise de la tatăl său — după cum spun bătrînii — vitejia la război şi credinţa în biserică. Ţara, înăl-

Scanned with OKEN Scanner

ţată şi întinsă sub Ştefan cel Mare, stătea încă tare. Războinicii albiţi în furtunile bătăliilor îşi odihneau ciolanele trudite şi priveau cum popoare nouă de viteji trec pe pămîntul strămoşesc ducînd foc şi sabie la duşman.

Pe atunci duşmanul neîmblînzit era Leahul. Bogdan-Vodă, plecînd în peţit în Polonia, ceruse o prinţesă de la curte, să-i fie doamnă. La început purtat cu făgăduinţi, apoi respins, pregătirile de nuntă se schimbară în pregătiri de război. Paloşul şi focul intrară în ţara vrăjmaşă.

Atunci, între cele două ţări nu mai fu hotar. Sîngele curse şiroaie şi în pămînt străin, şi pe pămîntul Moldovei..."

Pasajul apare la începutul unei povestiri, cînd scriitorul stabileşte cadrul lui temporal. După prima frază care fixează, în chip cu totul general, momentul, povestitorul înmulţeşte notele datării, legîndu-le de prima frază prin adverbe sau locuţiuni adverbiale temporale: *încă* (în sens temporal), *pe atunci*, *atunci*. Formele adverbiale *la început*, *apoi* leagă fraza în care apar cu aceea care o precede. Legăturile acestui context se fac deci numai prin astfel de mijloace. Este un exemplu de context legat prin expresia relaţiilor de timp, normal într-o povestire, adică într-o compunere în care faptele urmează a fi înfăţişate în succesiunea şi simultaneitatea lor. Povestitorul nu-şi propune să argumenteze şi să convingă, de aceea se poate răstrînge la indicarea singurelor relaţii temporale pentru a închega contextul său.

Elementele de legătură sînt încă mai puţine într-un text din Odobescu, dar de data aceasta este vorba de o descriere. Iată acest text (*Pseudo-Kineghetikos*, Opere, ESPLA, vol. II, pag. 152):

Scanned with OKEN Scanner

„A fost fără îndoială un vînător inspirat şi a ştiut să mînuiască bine arcul şi săgeţile artistul subt a cărui daltă s-a mlădiat statua Dianei de la Luvru, acea mîndră şi sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră şi uşoară, sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capul cu perii sumeşi la ceafă în corimb, şi pe fruntea coronată cu o îngustă diademă se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfăşoară, ca un brîu, talia zveltă şi cutele vestmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar braţele-i goale, unul se încovoaie în sus ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celalt se reazimă pe creştetul cornut al ciutei. Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiţă să calce aşa iute pămîntul sub crepidele-i împletite pe picior ca opincele plăieşilor noştri? Pe cine ameninţă ea cu darda înpenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistreţul uriaş care va muri înjunghiat de mîna regesculŭi vînător Meleagru?... Cugetul ei e o divină taină."

Descrierea de mai sus este întregită din fraze care se referă la acelaşi obiect: Diana de la Luvru. Scriitorul pare a avea tot timpul sub ochi obiectul descrierii, în legătură cu care înmulţeşte observaţiile şi reflecţiile lui. Deşi numele monumentului descris nu mai apare începînd cu a doua frază, scriitorul exprimă referirea la el prin forma neaccentuată a pronumelui în dativ - *i (în capu-i, fruntea-i, sînu-i, braţele-i)*. Tactul scriitoricesc îi arată lui Odobescu că, la un moment dat, trebuie să împrospăteze amintirea obiectului descrierii sale. Procedează atunci la o nouă indicare a obiectului: *zeiţa* (= Diana de la Luvru), la care vor continua să se refere pronumele folosite, în forme accentuate *(ea, ei)* sau neaccentuate (*-i*). Odobescu făcea parte din rîndul scriito-

rilor cărora disciplina clasică a stilului le impune expunerea unei idei complete în fiecare unitate sintactică a contextului lor. In adevăr, dacă analizăm pasajul de mai sus, întîlnim în fiecare din frazele care îl compun cîte un tablou relativ complet: al statuii în general, al mișcării ei, al veșmintelor, al atitudinii ei. Bogatele perioade arborescente, care alcătuiesc una din caracteristicile cele mai izbitoare ale stilului lui Odobescu, au apărut din nevoia de a exprima în fiecare unitate sintactică o idee întreagă: o nevoie pe care el o împărtășea cu mulți dintre scriitorii clasici. Totuși Odobescu nu procedează prin notarea unor trăsături succesive fără preocuparea de a stabili legătura acestora. Scriitorul este conștient că, prin descrierea sa, el trebuie să obțină imaginea unui întreg simultan. Intre diferitele trăsături notate, el înmulțește deci expresia legăturilor. Și de unde un scriitor mai nou ar fi renunțat poate la ele, ușurînd textul său de o sarcină nu întru totul necesară, Odobescu nu pregetă să exprime relațiile dintre feluritele lui unități sintactice, dînd descrierii sale însușirea unui context legat.

Am amintit mai sus substituția unui nume prin altul: *Diana de la Luvru* prin *zeița*. Substituția numelui este un alt procedeu de legătură al contextului. Îl semnalez, din multele locuri în care poate fi întîmpinat, la Mihail Sadoveanu (*ibid.*, pag. 10), unde *boierul Pavel Nour* este substituit de două ori, o dată prin *bătrînul*, altă dată prin *omul acesta*: *„In vremea aceea, boierul Pavel Nour, fost hatman al lui Ștefan-Vodă, retras în cuibul lui, aproape de hotar, se trezi împresurat de cetele leșilor. Bătrînul, în calea focului, rămase neclintit; numai își ceruse de la vodă feciorul: cu el, se simțea în stare să ție piept oricui. ...Omul acesta fusese în tinereță uragan nedomolit. Acuma, deși bătrîn și nins, în trupu-i drept și falnic ardea un suflet de flacără.“* Deși Sadoveanu leagă și el, adeseori, prin referire pronomi-

nală (*trupu-i drept*), nu abuzează totuși de acest mijloc, a cărui insistentă folosire dă o anumită monotonie a stilului lui Odobescu. Scriitorul găsește în substituția numelui un procedeu de legare a contextului, fără sacrificiul varietății lui.

Interesant este de observat tendința unor scriitori de a elimina legăturile contextului, unitatea acestuia stabilindu-se în mintea cititorului fără ajutorul vreunei sintagme. În *Țara de dincolo de negură* (*Opere*, II, B. p. t., pag. 67) G. Topîrceanu scrie: *„Au venit gîștele! Vestea cea mare ne-a umplut de neastîmpăr pe tovarășul meu și pe mine, fiindcă amîndoi avem pasiunea vînatului de baltă. În fiecare an la începutul primăverii o viață nouă și zgomotoasă se abate prin stuhurile bălților mari dinspre Ungheni. Un norod nenumărat de gîște și gîlițe, sosite în lungi stoluri migratoare din ținuturi necunoscute... pun stăpînire o dată cu dezghețul pe toată revărsarea apelor și împărăția trestiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Iijiei. Sus, pe culmea dealului din față, castelul prințului Sturza, alb și ireal ca palatul lui Papură-Vodă, pare un miraj proiectat în văzduh de lumina apelor...“* Pe culmea dealului din fața cui? Scriitorul nu dă complinirea așteptată, dar cititorul înțelege că este vorba de *culmea dealului* din fața peisajului descris mai înainte: *împărăția trestiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Iijiei*. Aceeași situație găsim și în contextul (*ibid.* pag. 71): *„Nici tovarășul meu așadar nu-i om ca ceilalți oameni. Pe lîngă însușirile vînătorești care-l deosebesc de muritorul comun, natura a pus în firea și-n făptura lui multe ciudățenii și contraste. Mare la trup, te-ai aștepta să fie din această pricină greoi și stîngaci în mișcări. Dar nimeni nu îndură mai ușor truda unei zile de vînătoare. Iar cînd un iepure sau o prepeliță îi sare la distanță potrivită, pușca par-că face parte din trupul lui; nici nu-ți vine să crezi cu ce vioiciune năpraznică o duce la umăr și, ca un lu-*

Scanned with OKEN Scanner

piter în miniatură, trăznește lighioana măruntă din fugă. Simțurile lui sînt tot atît de agere." Tot atît de agere ca cine? Se înțelege că *tot atît de agere* ca mișcările descrise mai înainte. Complinirea regăsită nu corespunde vreunui cuvînt anumit sau vreunei legături anumite de cuvinte a contextului, ci unei reprezentări globale sugerate de text. Complinirea regăsită corespunde uneori, dacă nu unui cuvînt anumit, unei fraze întregi. Așa se întîmplă cînd Topîrceanu scrie (*ibid.* pag. 69): „*Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător cu luntrașul lui. Dacă stau doi pușcași într-o luntre se încurcă unul pe altul și nu fac nici o ispravă. Barnea, care cunoștea bine această rînduială, se legă că ne va găsi el încă un luntraș priceput...*" În contextul de față, *această rînduială* nu substituie vreo expresie particulară, ci situația descrisă mai înainte, într-o frază întreagă: „*Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător, cu luntrașul lui*". Analiza contextelor lui Topîrceanu pune deci în lumină procedeul nou al eliminării complinirilor, prin care legătura contextelor tinde să se desfacă. Acest nou procedeu, într-o bucată de proză descriptivă, manifestă atitudinea unui scriitor care transcrie impresiile sale, fără preocuparea mereu trează de a introduce expresia lor într-o structură logic-gramaticală riguroasă. Avem în fața noastră un scriitor care nu urmărește decît să nareze și să zugrăvească. Această situație creează particularități sintactice ale contextului cu repercusiuni stilistice evidente.

Pînă a ajunge la formele nelegate ale contextului, o etapă intermediară o constituie acele contexte în care legătura se face numai prin repetarea aceluiași fel al frazelor după înțeles, de pildă, al frazelor interogative sau exclamative. Citim în Odobescu, *Pseudo-Kineghetikos* (*ibid.* pag. 148): „*Pentru ce să nu combatem erorile răspîndite în public de reaua*

credință sau de fanfaronada unora. De ce, chiar în materie de vînătoare, să nu hotărîm marginile posibilului? Pentru ce să nu arătăm celor ce voiesc a se scrie printre vrednicii ostași ai Sfîntului Hubert la ce punct al orizontului vînătoresc sfințește soarele putinței și începe să licurească fofengherul îndoielnic al fantasticelor plăzmuiri? La ce mintea și gura sa nu fie drepte, tocmai la aceia cari, cu ochiul și cu mîna nu pot să dea greș?" Nici un element sintactic nu leagă aceste felurite fraze între ele, în afară de categoria lor unitară, în afară de faptul că toate sînt deopotrivă fraze interogative. Contextul cu coloratură umoristică vrea să întemeieze nevoia de a limita renumita pornire spre lăudăroșenie a vînătorilor și o face prin o serie de întrebări retorice, adică de întrebări care impun răspunsul, de data aceasta afirmativ. Felul frazelor după înțeles este aici singurul element sintactic de legătură al contextului.

Contextul poate fi cu totul dezlegat în descripții, unde unitatea tabloului se poate închega din singura juxtapunere a frazelor, fără nici un element sintactic de legătură, așa cum putem întîlni de pildă la Em. Gîrleanu, *Din lumea celor care nu cuvîntă* (*Opere alese*, B.p.t. pag. 226): *„In odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe polițe. In fața iconostasului clipește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară în colo și-ncoace"* etc. Nu totdeauna descrierile manifestă caracterul unei astfel de juxtapuneri. Odobescu zugrăvește peisajele sale, utilizînd numeroase elemente de legătură, ca în *Pseudo-Kineghetikos*, din care citez încă o dată (*ibid.*, pag. 129): *„De cu zorile, atunci cînd roua sta încă aninată pe firele de iarbă, ea* (căruța) *s-a pornit de la conacul de noapte, de la coliba unchiașului*

mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul întreg, şi tocmai cînd soarele e d-asupra amiazului, ea soseşte la locul de întîlnire al vînătorilor. Mai adesea acest loc e o cruce de piatră, strîmbată din piua ei, sau un puţ cu furcă, adică o groapă adîncă de unde se scoate apă cu burduful. Trebuie să fii la Paicu în gura Bărăganului, sau la Cornăţel, în miezul lui, ca să găseşti cîte o mică dumbravă de vechi tufani, sub care se adăpostesc turmele de oi la poale, iar mii şi mii de cuiburi de ciori printre crecile copacilor. În orice alt loc al Bărăganului, vînătorul nu află alt adăpost spre a îmbuca sau a dormi ziua, decît umbra căruţei sale. Dar ce vesele sînt acele întruniri de una sau două ore, în care toţi îşi povestesc cîte izbînzi au făcut sau mai ales erau să facă, cum i-a amăgit pasărea vicleană, cum i-a purtat din loc în loc şi cum în sfîrşit s-a făcut nevăzută în zboru-i prelungit". Mulţimea termenilor sintagmatici: *mai adesea, iar, în orice alt loc, dar, mai ales, în sfîrşit* arată că absenţa lor în descrierea lui Gîrleanu corespunde unui alt stil, unui anumit impresionism, care, în epoca în care scriitorul îşi compunea schiţele sale, se afirma în pictură. După cum, în tehnica acestui curent, rigoarea compoziţiei, elementul logic, schema geometrică a grupării figurilor devin mai puţin evidente tot astfel într-un context, ca acel al lui Gîrleanu, expresia logică a legăturilor dispare, scriitorul mulţumindu-se să noteze impresiile sale, în ordinea în care i-au putut apărea.

Contextele dezlegate sînt mai ales folosite în expunerea lirică. Unităţile sintactice se pot urma aici, integrînd ceea ce se numeşte *o atmosferă*, dar fără preocuparea de a stabili relaţiile dintre ele. Totuşi, nu trebuie să ne grăbim a recunoaşte un context nelegat pretutindeni unde constatăm absenţa expresiilor sintagmatice. Se poate întîmpla ca aceste legături să existe de fapt, lipsind numai expresia lor sau fiind

înlocuită prin intonație. Așa e cazul, de pildă, în *Noaptea de Mai*, de Șt. O. Iosif:

Plăsmuiri de basme
M-au împresurat?
Aripi de fantasme
Poate-au scuturat

Aur peste ele?
Cine dete oare
Strai de sărbătoare
Gîndurilor mele?

Stau încremenit —
Parcă niciodată
N-am mai pomenit
Noapte-așa-nstelată...

Strofele acestea reprezintă un fals context nelegat, pentru că între diferitele lui unități sintactice există de fapt legături, pe care ne este ușor să le așezăm la locul lor, transformînd parataxa într-o hipotaxă. A doua frază a contextului citat poate deveni subordonata cauzală a celei dintîi, dacă, dirijîndu-ne după înțelesul succesiunii lor, introducem un *deoarece* între ele. Între a doua și a trei frază, ca și între a patra și a cincea, se poate introduce de asemeni un *deoarece* sau un *căci*. Șt. O. Iosif aparținea unui moment din dezvoltarea artei literare în care era încă vie preocuparea de a compune, adică de a da o ordine logică expunerii, astfel încît între frazele sale pot fi regăsite elementele de legătură sintactică, chiar dacă acestea nu sînt exprimate. Interesant este de constatat faptul că, pentru a afla un context liric cu totul nelegat, trebuie să urcăm în timp pînă la Eminescu, în care putem afla în această privință un exemplu celebru: *Stele-n cer*:

Scanned with OKEN Scanner

Stele-n cer
De-asupra mărilor,
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stoli de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Frazele cuprinse în aceste strofe și în altele următoare nu sînt legate prin nici un element sintactic și nici nu putem introduce un astfel de element de legătură între ele. Din punct de vedere stilistic, ele posedă totuși o convergență și strofa care ne spune, în continuarea poeziei:

Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se sting.

ne face să înțelegem că toate imaginile exprimate în frazele anterioare ale contextului nu erau decît „exemple", menite să sprijine această concluzie lirică.

Scanned with OKEN Scanner

Problema lipsei elementelor sintactice de legătură în anumite contexte a fost de mult pusă. In vechile tratate de retorică şi poetică un astfel de context nelegat lua numele de *asyndeton*. Stilistica modernă a văzut în asindetism o caracteristică a stilului liric. Se poate reconstitui, grupînd mărturii mai vechi sau mai noi, un interesant capitol din istoria stilisticii în legătură cu această problemă. Incă de pe la mijlocul veacului trecut, esteticianul Fr. Th. Vischer, un elev al lui Hegel, scria în *Estetica* sa (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, VI, ed. II 1923, pag. 211): *„Stilul liric, spre deosebire de cel epic, urmăreşte a-l face pe cititor mai mult să ghicească decît să exprime ceva cu claritate... şi de aceea el nu se dezvoltă cu o linişte egală, ci progresează cu rapiditate şi într-un chip întrerupt. Compoziţia nu leagă reprezentările după ordinea lor obiectivă, ci preferă salturile, obţinînd legătura acelor reprezentări prin unitatea subiectivă a sentimentului"*. Aceeaşi observaţie, făcută însă în termeni lingvistici şi cu sporul de precizare adus totdeauna de tratarea lingvistică a problemelor literare, apare la unii cercetători moderni, de pildă la E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II. Ed., *Stilistik*, 1911, pag. 263: *„Preferinţa unui scriitor sau a unui poet pentru unul sau altul dintre felurile parataxei conjunctive are mare importanţă stilistică: conjuncţiile spaţiale şi temporale sînt mai puţin abstracte decît cele logice şi, printre acestea, trebuie făcută deosebirea între conjuncţiile adversative (dar, totuşi, numai) şi conjuncţiile care exprimă cauza, finalitatea sau concesiunea; acestea din urmă sînt cele mai abstracte şi de aceea ele nu sînt la locul lor în poezie"*. E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923, pag. 317, afirmă la rîndu-i că forma sintactică proprie poeziei lirice este *„coordonarea, nu subordonarea"*, dar admite şi unele forme ale subordonării, ca acele obţinute prin adverbe de timp şi loc. E.

Scanned with OKEN Scanner

Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, pp. 38—39, observă de asemenea: *„Limba în genul liric pare să renunțe la ceea ce a cîștigat în direcția clarității logice prin trecerea de la parataxă la hipotaxă, de la adverbe la conjuncții, de la conjuncțiile temporale la cele cauzale"*. Nu este totuși sigur că expresia legăturilor logice ale contextului este o particularitate a stilului liric, deoarece procedee asemănătoare am întîmpinat și în proza descriptivă. De asemenea nu este totdeauna adevărat că lirica renunță la expresia legăturilor logice. Eminescu scrie: *„S-a dus amorul, un amic Supus amîndurora. Deci cînturile mele zic Adio tuturora"* și *„Cu ochii sării cei de-ntîiu Eu n-o voi mai privi-o... De-aceia-n urma mea rămîi — Adio!"*

Cercetările relative la structura contextelor a fost în genere neglijată. Ele se impun totuși. De curînd doi cercetători sovietici, Finkel și Bajenov, în lucrarea *Limba rusă literară contemporană* au făcut să culmineze capitolul consacrat sintaxei, prin considerații asupra sintaxei contextelor. *„Necesitatea lărgirii limitelor sintaxei*, scrie Finkel și Bajenov, *în sensul studierii legăturilor formale și semantice dintre propoziții complete sau dintre grupele lor, este cu totul evidentă și imposibil a fi negată"*. Cei doi autori au arătat apoi că procedeele de organizare a contextelor au și valoare stilistică. În contribuția de față am încercat să stabilesc o serie de procedee a contextelor legate (legăturile conjuncționale, anaforice, prin adverb și pronume, prin substituția substantivului, prin repetarea frazelor interogative) și a contextelor în desfacere sau nelegate (prin eliminarea complinirilor, prin juxtapunere, prin raporturi neexprimate, pînă la asindetismul total), caracterizîndu-le pe toate din punctul de vedere stilistic. Cîmpul de cercetări care se deschide astfel în fața noastră merită să fie parcurs și adîncit în toate direcțiile.

Scanned with OKEN Scanner

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare romîne în secolul al XIX-lea poposește în operele lui A. I. Odobescu, ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 și sub înrîurirea ideologiei pașoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede și mai ușor acele linii de dezvoltare ale limbii literare, pe care viitorul le-a confirmat și, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît șaptesprezece ani, Odobescu publică în *Junimea romînă*, ziarul studenților romîni din Paris, articolul *Muncitorul romîn*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează: *„Iată o cîmpie ce se-ntinde la poalele munților Carpați: fața ei netedă și destinsă se pierde în depărtare pe malul măreței Dunări: cîteva rîuri somnoroase și răpezi, altele line și largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miază-noapte, șerpuiesc printr-însa, desfășurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. — Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii: și cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viță, urma omului nu se zărește nicăieri: singurătatea, pustiul domnesc*

chiar în locurile unde rămîn semne de viață și de muncă ale omului. Abia dacă se aude din timp în timp, cîte un glas duios, cîntînd o doină tristă și melancolică: abia dacă, seara, cînd insectele șuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cîte un foc depărtat și împrejuru-i chipurile obosite a vreo cîtorva plugari, ce-și pregătesc cina, prin care vor sfîrși trudnica lor zi de muncă". Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului și a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcțiile armonioase și bine echilibrate. Puțini alți autori scriau, în momentul cînd sînt așternute paginile *Muncitorului romîn*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar desigur cu mai puține forme regionale ca la aceștia din urmă, pasajul reprodus din Odobescu dovedește că limba ajunsese, sub pana scriitorului precoce, în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care amenințau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniștilor instalați la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557*, falsitatea curentului care își propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „*Să nu sperăm niciodată, și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare și limba romînă cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neo-latină formată sub o influență diferită de*

Scanned with OKEN Scanner

acelea ce au predominat la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei". Cînd, în 1862, asistă la Braşov, la sesiunea *Asociaţiei transilvane pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn*, Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care Asociaţiunea voia să le impună şi cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepţi ai latinismului. „*Dacă vom merge tot aşa*, observă Odobescu, *apoi negreşit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, romînii de dincolo şi de dincoace de Carpaţi să se înţeleagă între sine aşa de puţin cît şi spaniolii cu portughezii*". Ameninţarea unităţii lingvistice a romînilor prin reforma latiniştilor se agrava în *Dicţionarul limbii romîne* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formaţiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulţimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în *Glosarul* nerecomandat, aşezat la sfîrşitul Dicţionarului, limba romînă era supusă unei acţiuni de alterare, împotriva căreia trebuie protestat. În şedinţa din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „*odată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi Massim să devină limba succesorilor noştri*". Cîţiva ani după dezbaterile din Academie asupra Dicţionarului limbii romîne, a căror succesiune în ediţia operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea de loc ajunse la sfîrşitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în faţa forului academic, raportul său asupra *Condiţiilor unei bune traduceri din autorii eleni şi latini*, Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărţită de a întregului popor şi că este o primejdie la fel de grava pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului, cît şi acela de creaţiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul

Scanned with OKEN Scanner

le-ar putea adopta. *„In perioadele cele mai mari ale culturii omenești,* scrie Odobescu, *scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor; ei au scris pentru oamenii din timpul lor; au scris ca să fie pricepuți de dînșii, și numai astfel au reușit chiar a face ca razele răspîndite de ei în timpul viețuirii să se răsfrîngă și asupra depărtatei posterități. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțămi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerea după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobii viitorul sufletelor"*. Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate, în timpul luptelor sale din Academie și de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi fost posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar deci a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în nara-

Scanned with OKEN Scanner

țiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil, dacă ne gîndim că acest scriitor învățat și cu multă experiență folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiase folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Imprejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu. Il vom analiza, grupîndu-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, de altfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care, adeseori, scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

Elementul popular

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termenii populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară: 1. Obiecte de gospodărie, unelte etc.: *chezași* (=birnele pe care se așează butile în pivniță), *ciochină* (= curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista, în expresia *a pune*

la ciochină = a pune deoparte, o nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (= cuțit cu mîner de lemn), *joagăr* (= ferestrău mișcat de apa rîurilor), *martac* (= țăruș de care se leagă frînghiile cortului; pl. căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (= sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (= adăpost pentru vite), *saia* (= adăpost pentru vite), *salce* (= sos, zeamă; rădăcină amară și acră întrebuințată în medicina populară), *sovar* (= un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacîm* (= rînd de hamuri pentru cai), *urloi* (= burlan); 2. Veșminte, stofe: *bibiluri* (=motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *biniș* (= rochie lungă strînsă pe corp; manta lungă), *boccea* (pl. *boccialîcuri*, învelitoare de pat), *bundă* (= manta mare de aba groasă), *buhur* (=stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (= pantaloni strîmți), *dulamă* (= haină lungă), *fofează* (= fundă, pompon), *hîrșie* (=blană de miel nefătat), *hramă* (=stofa flocoasă de lînă), *sponciu* (= chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (= căciulă mițioasă), *zăblău* (= cergă). 3. Plante: *dobrișor* (= plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (= plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (= plantă cu frunzele groase și ascuțite, din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stîncei* (= mică plantă ierboasă), *pojarniță* (= sunătoare), *sefterea* (și *safterea*, fumărică), *siminoc* (= imortală), *vîzdrog* (și *vîzdroagă*, plantă mirositoare și ornamentală; garoafă) etc. 4. Animale: *babiță* (= pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată: pelican), *bahmet* (= cal de Buceac), *bidiviu* (=cal mic dar viguros), *brac* (în expresie *cal de brac* = cal prost, mîrțoagă), *cățelul pămîntului* (= mamifer rozător care își sapă galerii sub pămînt, asemănător cu cîrtița), *cincărel* (=cal de cinci

ani), *cotei* (= cîine de vînătoare cu picioare scurte), *leşiţă* (= pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rata), *mişun* (= un fel de şoarece de cîmp; hîrciog), *pătrărel* (= cal de patru ani), *finţ* (= căţelul pămîntului), *presură* (= pasăre mare cu ciocul scurt şi tare), *prigor* (şi *prihor* = pasăre cu gîtul roşu), *sfrancioc* (= pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgeşte, le prinde şi le omoară), *sfredeluş* (= mică pasăre cîntătoare), *suiţ* (= căţelul pămîntului), *vătui* (= pui de iepure) etc.

5. Cuvinte de circulaţie regională sau conservate în literatura populară: *arminden* (şi *armindean* = sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (= asuprire, îngropare), *arzoi* (= înflăcărat), *boi* (= trup, statură, înfăţişare), *capeş* (în expresia *muiere capeşă* = femeie cu mintea deschisă şi străruitoare), *conăci* (=a poposi pentru noapte), *conci* (= un fel de cunună pusă pe creştetul capului), *controbond* (= contrabandist), *culpeş* (şi *culpaş*, vinovat), *cumpăt* (în expr. *pe sub cumpăt* = pe ascuns, pe furiş), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expr. *muiere dăunoasă* = femeie cu voinţă neînduplecată), *dăulat* (= istovit, sleit de putere, spetit), *decindea* (= de cealaltă parte a rîului), *desghin* (=săritura, jocul unui cal), *desgovează* (=îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (= dezbrăcat), *ferice* (= fericire), *găzdoaie* (=gospodină), *încura* (=a goni, a sili la fugă, a alerga), *întoponat* (= încoronat), *jac* (= jaf), *lotru* (= hoţ, tîlhar), *minea* (=a poposi pentru noapte), *mas* (= participiu de la a *minea*, în expr. *a mas de noapte* (=a poposit pentru noapte), *mezin* (=mijlociu), *moş* (bunic), *năsluire* (=năzuire) *obraze* (=figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (= bogat în turme. Odobescu dă sinonimele:

vrednic, viteaz), pîrlitură (în expr. *a da pe, prin pîrlitură* = a necăji rău pe cineva), *plaviț* (=blond, bălai), *poposit* (=abia sosit), *pricopseală* (=învățătură), *prigorit* (=ars de soare, pîrjolit), *proască* (=gaură, spărtură, bortă), *purdalnic* (și *pîrdalnic* = afurisit), *răsăritură* (=tresărire, svîcnire a inimii), *somnie* (=stare de somn; vis), *șeț* (=șes, întins), *tinichea* (=scîndurică subțire de brad), *trupeșie* (=trup mare), *veghiat* (=treaz, simțitor, în expr. *minte veghiată* = minte trează, vigilență, *oștiri veghiate*=oștiri vigilente, *voie veghiată*=bună voință), *viers* (=glas), *vladnic* (=puternic, robust, dominant), *zapt* (în expr. *a face zapt* = a confisca, a pune sub sechestru), *zalhana* (=măcelărie), *zăcășie* (=invidie mare, răutate îndărătnică; animozitate) etc.

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundența de proverbe și locuțiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralității populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu: *Să ședem strîmb și să judecăm drept; a crede că tot ce zboară se mănîncă; mare e limba boului, păcat că nu poate grăi; a fura luleaua neamțului; a-și pune pofta-n cui; coadă lungă, minte scurtă; năravul din fire n-are lecuire; a pierde orzul pe gîște; vrabia mălai visează; din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face; a vedea cam sus găina; a prinde iepurele cu carul; a nu ști de unde sare iepurele; a prinde* (pe cineva) *cu mîna-n sac* etc. și printre locuțiunile lui: *a ține una, a pune jos* (=a părăsi), *neam de neamul lor, tararaua neamțului, a fi a-mînă, a da de primejdie, sarea și marea, dinzi de dimineață, mare de vreme, mari de ani* (transcris de alții *amari de ani*), pentru a nu mai vorbi de exclamațiile: *zău! vorbă curată! s-o lăsăm încurcată! vai de mine* etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor și formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuși alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveștile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obișnuit de a se exprima, pe cînd, la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante și rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim: *„Instrucțiunea clasică și dogmatică, care trebuie să fie răsadnița unei Academii, i-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbușit, ar fi amorțit și ar fi atrofiat avînturile și desghinurile simple, naive și neînstrunite ale spiritului și ale științei sale speciale"*. — *„Instrucțiunea clasică și dogmatică"* lîngă *„răsadniță"* și *„atrofiat"* lîngă *„desghinuri"* creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei. Multele cuvinte, locuțiuni și proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. *In Pseudo-Kinegheticos*, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca și amintindu-și, în același timp, de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă: *„Din norocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte"*. Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

Scanned with OKEN Scanner

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeţii Văcăreşti*), scriitorul a întrebuinţat cuvintele corespunzătoare realităţilor descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în aşa-zisele *scene istorice* (*Mihnea-Vodă cel rău, Doamna Chiajna*), preocuparea de a reda „culoarea locală" l-a adus pe Odobescu să-şi compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizaţia materială sau viaţa socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el. Administraţie, funcţiuni, titluri şi acte oficiale, instituţii: *Arhonta* (=titlul pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (=membru al familiei banului Craiovei), *cămăraş* (=slujitor al camerelor domnului), *capudan-paşa* (=amiral al flotei turceşti), *ciohodar* (=scriitor care însoţea pe înalţii dregători turci; cel care supraveghea încălţămintea domnului), *clucer* (=comandant de ostaşi călări; boierul însărcinat cu aprovizionarea şi cu supravegherea cămărilor şi bucătăriei domnilor), *cocon* (= fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (=fiică de domn sau de boier), *comis* (=boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domneşti), *copil de casă* (=paj), *cupar* (=servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (=sfatul ţării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (=tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (=birul plătit turcilor de ţările supuse), *hatişerif* (=ordin al sultanului), *hazna* (= tezaur), *jupîn* (=titlu dat boierilor), *jupîniţă* (= titlu dat soţiilor de boieri), *jurat* (=consilier municipal), *kalem* (=secretar), *kazakliu* (= negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia şi Turcia sau Moldova), *lipcan* (=curier), *logofăt* (=secretar; ministru de justiţie; preşedinte al divanului), *mahzar* (=jalbă, petiţie), *maimărie* (=căpetenie, şefie de

breaslă), *mansup* (=privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (=boier ieşit din serviciul activ; domn destituit), *mazilire* (=destituire, detronare), *medelnicer* (=slujitor al mesei domneşti), *mesit* (=emisar, mesager), *nadpis* (=rezoluţie, apostilă), *nemet* (=neam, familie), *padişah* (=sultanul turcilor), *păhărnicel* (=slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (=brutărie domnească; rangul de *pitar* = şeful brutăriei domneşti), *postelnic* (=maistru de ceremonii), *pitac* (=ordonanţă, diplomă de nobleţe), *raia* (=supus turc care nu e de origine mahometană; cetate ocupată de turci), *sarai* (=palatul sultanului), *scutelnic* (=contribuabil scutit de birul către stat, cu condiţia să-l plătească în muncă la un boier; la pl. corp de ostaşi călări), *seraschier* (=căpitan turc; generalisim al armatei turceşti), *spătar* (=demnitar ce ţinea spada domnului; căpetenia oştilor), *spătărie* (=rezidenţa autorităţilor militare superioare), *seid* (=rîndaş domnesc), *şetrar* (sau *şătrar* = boier ce îngrijea de corturile şi locuinţele domneşti), *şprafcă* (=anchetă), *visterie* (=tezaurul public), *vornic* (=ministru de interne), *zaherea* (şi *zaharea* = aprovizionarea palatului şi a oştirii cu alimente; provizie alimentară). Armată (trupe, arme şi alte obiecte militare, titluri militare): *Armaş* (=căpetenia poliţiei şi a închisorilor), *beşliu* (=ostaş călare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (=sceptru domnesc; ghioagă ţintuită), *cruce* (în expr. *cruce de pedestraşi* = companie de infanterie), *fuştă* (=suliţă), *fustaş* (=sentinelă), *gerid* (=săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (=strajă, santinelă), *ferentari* (=trupă de infanterie), *grumăjer* (=partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (=sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expr. *haramini levinţi* = ostaşi, ostaşi nedisciplinaţi, tîlhari), *lefegiu* (=mercenar), *ordie* (sau *urdie* = oaste turcească sau tătărească;

Scanned with OKEN Scanner

tabără, lagăr), *palicar* (=voluntar grec), *prapure* (=steag), *roată* (de ostaşi = unitate militară mai mică), *săneaţă* (=puşcă), *singeac* (=steagul principal al domniei), *serdar* (=căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (=muzică militară turcească), *tui* (=steag făcut dintr-o coadă de cal), *vătăşie de vînători* (=căpetenie de oaste de plăieşi) etc. Biserică şi viaţă religioasă: *bărat* (=preot catolic), *bogonisi* (=a îndruga rugăciuni pe slavoneşte), *otîrnie* (=utrenie; serviciu religios de dimineaţă), *pogribanie* (=înmormîntare) etc. Produse meşteşugăreşti: *buhurdar* (=căţuie pentru tămîie şi parfumuri), *cohal* (=cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (=ceaşcă fără mîner), *ghiordane* (şi *gheordane* = brăţări; coliere şi salbe de metale preţioase şi pietre scumpe; la sg., salbă de mărgăritare), *harşa* (=învelitoare a şelei), *lefturi* (=medalioane şi bănuţi de salbe), *pală* (în expr. *pală de taban* = sabie persană), *pauce* (= timbale), *plioapă* (şi *pleoapă* = capacul sicriului), *sîrmă* (=filigran, lucrare decorativă făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (=ladă cu coperiş boltit), *şaică* (=mic vas turcesc pe Dunăre şi pe Marea Neagră), *zarf* (=păhăruş în gura căruia se aşeza felegeanul). Vestminte şi stofe: *Calpac* (=căciulă înaltă şi dreaptă, purtată de domni şi de boierii mari), *cănavaţ* (=o stofă), *cepchen* (=vestă scurtă cu mîneci despicate şi atîrnată de umeri), *chepeneag* (=haină de gală, strînsă pe trup), *contaş* (=haină ungurească, lipită pe trup), *cucă* (=căciulă înaltă şi dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultani voievozilor romîni), *feregea* (=haină lungă şi largă purtată altădată de femeile din Orient; văl de cadînă), *filaliu* (=pînză subţire şi străvezie), *filendreş* (=catifea flamandă), *gevrea* (=batistă cusută cu mătăsuri şi fireturi), *ghermesut* (=stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (= şal lucrat cu lineturi colorate), *gugiuman* (=căciulă înaltă pur-

tată de domnitor și boierii mari), *harșa* (=învelitoarea șelei), *iminei* (=meși, pantofi cu moț în vîrf), *poturi* (=pantaloni strînși pe pulpă și încheiați cu năsturași), *serasir* (=stofă de beteală), *sevai* (=stofă grea de mătase), *surguci* (=copca și pana cu pietre scumpe la căciulile boierești), *tuzluci* (=învelitori strîmte puse pe pulpe) etc. Pietre prețioase: *balaș* (=piatră scumpă de culoare roșie-vînătă), *iaspis* (=piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (=iasp alb), *smarand* (=smarald), *zamfir* (=safir) etc. Geografie: *Hegias* (=provincie din Arabia), *Hind* (=India), *Horasan* (=provincie din Persia), *Misir* (=Egipt), *Țarigrad* (=Constantinopol). Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepțiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înțelesuri deosebite și care aparțin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosferă istorică superioară terminologiei indicate mai sus. Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez: *calpuzan* (= falsificator de bani), *a cerca* (în expr. *a cerca Porțile* = a cîștiga pe puternicii turci), *dispuiere* (= pradă, Odobescu îi dă și înțelesul de *rămășițe pămîntești*, după fr. *dépouilles*), *a dovedi* (= a birui, a învinge), *drege* (în expr. *a drege prin pahare* = a umple paharele cu vin), *francesc* (= apusean), *gelep* (= negustor străin), *de isnoavă* (= din nou, iarăși), *împărechere* (=conflict, vrajbă), *ipochimen* (=persoană, personaj), *jicniță* (=grînar), *județ* (= judecător), *leat* (= an), *letinesc* (= catolic), *meremet* (=reparație), *mohorit* (=roșit, pătat cu sînge), *moșie* (=țară, patrie), *năpustit* (=părăsit), *neispravă* (= insucces), *nemenie* (=neam), *oblici* (=a acuza, a afla), *pohti* (=a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (= foc, incendiu), *pravilă* (= lege),

a se pristăvi (= a muri), *a se răpune* (= a muri), *risipuri* (= ruine), *scumpete* (= lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (=decapitat), *vraci* (=medic) etc.

Deşi arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcţiunea de a crea „culoarea locală" şi sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice", ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, şi în celelalte opere ale scriitorului. Dar mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendinţă evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulaţie mai întinsă şi pe care pare a-l simţi ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo formaţie personală, obţinută printr-o derivaţie de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privinţă sînt foarte numeroase în Odobescu. Ne mulţumim să spicuim în *Artele în Romînia în periodul preistoric*, conferinţa publică din 1872, unde întîmpinăm *norocitele* (în loc de *fericitele*) *instincte ale poporului romîn, goliciunea neospătoasă* (în loc de *neospitalieră*) *a pustiilor Sciţiei, codri virtoşi* (în loc de *viguroşi*) *ai Carpaţilor*, tot acolo ni se spune că cine cultivă tradiţiile *nu va scăpăta niciodată* (adică nu va decădea niciodată) şi ni se atrage atenţia că vechile monede sînt adeseori *opere ale calpuzanilor*. Arhaismele sau formaţiile care le amintesc corespund unei direcţii culte a limbii, unei tendinţe către exprimarea mai rară, dar şi mai preţioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

Neologismele

Sfera neologismelor lui Odobescu este de asemenea foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei şi literaturii clasice, şi prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt: *organ* (it. *orgă*), *cinopedic* (gr. în legătură cu creşterea cîinilor), *cornice* (it. cornişă), *crepidă* (lat.

Scanned with OKEN Scanner

sandală romană), *fibulă* (lat. agrafă), *histrion* (lat. actor, bufon la romani), *instabulament* (lat. partea unui edificiu așezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr. povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spațiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră așezată pe șoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciții de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciții de atletism), *portic* (lat., galerie acoperită, cu coloane), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr., alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (= specialist în limba și cultura chineză), *timpan* (= suprafață triunghiulară dintre cornișele unui fronton), *votiv* (it. fr., închinat unei divinități) etc.

In afară de termenii tehnici, împrumutați direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza și italiana, Odobescu a folosit și alte multe neologisme, împreună cu epoca lui, și care s-au pierdut mai tîrziu, precum *concuistă* (=cucerire, folosit și de Bălcescu), *ecuitate* (= echitate, spirit de dreptate), *mansardă* (=modistă) etc. Curentul de introducere a neologismelor de proveniență italiană, recomandat de Heliade, aduce în limba lui Odobescu, cuvinte ca: *asolut* (= absolut), *cortez* (curtenitor, politicos), *ingeniu* (= talent, agerime a minții), *matutin* (= de dimineață, matinal), *a pasa* (= a trece), *paviment* (= pardoseală), *profumat* (= parfumat), *rendită* (=rentă), *stampat* (=întipărit), *semplicita* (= simplitate), *svola* (= a zbura), *tudesc* (= germanic) etc. Neologismele de proveniență franceză, părăsite și ele cu timpul, nu sînt de asemenea rare: *a ajuta* (= a adăuga), *arduitate* (= greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (=decăzut), *dar-*

dă (= săgeată), *expiație* (= ispășire), *fumigație* (= afumare), *laboare* (= muncă), *palisadă* (= îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfață* (= suprafață) etc. Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum *empiric* (= experiență), *encomion* (=elogiu), *epiheremă* (=întreprindere, lucrare, o speță a argumentării), *comodie* (=comedie) etc. Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism: *giuvel* (=giuvaer, bijuterie), *a tatova* (= a tatua), ba chiar și un anglism: *fașionabil* (=sclivisit).

Ca și Bălcescu, pentru a nu înmulți peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu folosește procedeul calcului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix romînesc. Din această grupă fac parte cuvintele: *aburos* (=vaporos, fr. *vaporeux*), *a completi* (=a complecta), *feros* (=de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (= întreprinzător), *inimat* (= animat, însuflețit), *incîntec* (= încîntare, farmec), *înduoi* (= a oscila între două sentimente opuse), *munit* (=prevăzut, aprovizionat *măestreț* (=măiestrit, magistral), *orfăurărie* (=orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (= pios, cucernic), *spirituos* (=spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca și prin formațiile lexicale noi, rămase de asemenea neconfirmate de evoluția ulterioară, limba lui Odobescu dobîndește un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor și neologismelor tehnice și rare, detașate pe fondul limbii comune. Deși izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odo-

Scanned with OKEN Scanner

bescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă şi că preferă să-l caute în sectoare ale limbii, pe care şi le-a însuşit pe calea culturii. Căci, deşi atît de deosebit prin proveniența şi momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele şi neologismele lui Odobescu posedă însuşirea comună de a fi produsul unei cercetări: fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice şi moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare deci ca o limbă savantă.

FONETISMUL ŞI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu acel al fonetismului şi formelor lui, despre care de altfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în *a cletina, răslățat, răpede, răsipi, chiemare, răsipos, părete, țăl, împărechiere, trămite, judicata, bilşug, cînticel, turlile etc.* În ce privește formele, influența arhaică produce prez. indic. pers. III pl. identic cu pers. III sg.: *boierii sta, uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate.* Alteori întîmpinăm formele reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv: *se răpusese* (= fusese răpus), *se îngropase* (=fusese îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea. Acelaşi lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la,* ca în exemplele: *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreț, o apreciere ce el* (manualul) *va fi să destăinuiască la ochii oamenilor de știință şi de specialitate* etc. Deseori apar inversiuni ca: *a lor răzbunare, ale lor doine, duioasă inima sa* etc. În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii lui cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ, acolo unde limba comună construieşte, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor,-toare,* ca în exemplele:

Scanned with OKEN Scanner

mișcări șovăite (= șovăitoare), *stăruită curiozitate, oști veghiate, cale rătăcită, sarcină umilită, poiană desfătată, bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuși în limbă (*om simțit, om umblat, mîncat* etc.). Diferitele particularități formale remarcate dovedesc deci, ca și lexicul, atît influențe populare sau arhaice, cît și unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCȚIILE

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori complexitatea era confuză și construcția era stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade Rădulescu: „*Ei* (anumiți oameni) *cînd iau cîte o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic: n-am învățat, nu înțeleg; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice: este pentru doctori; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice: este pentru corăbieri: o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o rumînește*". Sau: „*Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate: o să mai las ceva, pentrucă este de prisos, între noi ne știm: să mai iertați și domnia voastră ceva din cîte o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni; trebuie să iertăm unul altuia greșalele.*" Ambele pasaje sînt împrumutate prefeței la *Regulile sau Gramatica poeziei* din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt

Scanned with OKEN Scanner

obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziții de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcția pornește cu subiectul la plural *(ei)*, căruia i se substituie subiectul la singular *(el)*. În al doilea citat, complementul este indicat printr-o expresie vagă *(pe toate, ceva)*. Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spațială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcției lor, pasajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcții sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd studiului *Mersul revoluției în istoria românilor*: *„Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri națiа romînă n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său cît și în omenire a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinei absolute, perfecte, a ordinei dumnezeești"*. Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă acumulînd propozițiile principale *(să deschidem, vom vedea)*, apoi propozițiile secundare *(națiа romînă n-a vegetat, n-a stat pe loc, a mers înainte)*, apoi alte elemente determinative *(luptîndu-se neîncetat,*

pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra istoriei etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ şi enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral, ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluţia sintactică şi stilistică a limbii romîne, acela de a depăşi acumularea enumerativă, pentru a o înlocui cu ample construcţii hipotactice, proprii mai ales expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862: *„Pînă aci toate merg destul de bine dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-şi încrede soarta unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conştiinţă; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăşte după sine sufletele omeneşti, şi nu cunoaşte altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două şine de fier aşternute pe căpătîie de lemn; cînd omul, într-un cuvînt, clădeşte cu cheltuieli şi sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine, ca o surcea fără preţ, lepădată în voia nesocotită a elementelor; atunci, eu unul, declar că omul şi-a pierdut cel mai scump odor al inteligenţei sale, raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simţul valorii şi libertăţii sale; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale şi, în loc de a păşi în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizare, cum pretind cei mai mulţi, mie, mi se pare curat că el s-a scufundat de sineşi în cea mai umilitoare netrebnicie, şi s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie"*. Pasajul, o ieşire umoristică în contra drumului de fier, este o mostră sintactică, în care putem urmări principalele procedee de construcţie ale lui Odobescu, şi anume: *simetria, inversarea, ramificarea*. Le vom analiza pe rînd:

Scanned with OKEN Scanner

1. *Simetria.* Intreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția *dar: toate merg bine — dar eu declar.* Din aceste două propoziții, numai cea din urmă primește un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 și 2×3: trei propoziții circumstanțiale temporale, introduse prin *cînd (cînd omul... ajunge a-și încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădește),* șase propoziții determinante coordonate între ele: [declar că] *omul și-a pierdut* etc., *el s-a înjosit,* în loc de *a păși,* în loc *de a înainta, el s-a scufundat în sineși, s-a degradat.* Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală *mi se pare că (=eu declar)* și pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din aceea că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne întîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de-a doua părți a acestuia, apoi sporînd la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, vd. mai jos sub 3.

2. *Inversarea* este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale; al doilea grup este posterior prin-

cipalei. Ordinea: subordonate — principală se inversează producînd ordinea: principală — subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie şi inversare rezultă caracterul uşor de cuprins al construcţiei lui Odobescu, limpedea ei articulaţie şi aşazicînd *spaţialitatea* ei, adică posibilitatea de a ţi-o reprezenta simultan, ca pe o formă a lumii exterioare.

3. *Ramificarea,* adică subordonarea faţă de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor: *cînd omul ajunge* primeşte completiva dreaptă: *a-şi încrede soarta unei puteri brutale* şi aceasta un grup de patru atributive relative: *care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte* (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncţia *ci*); *el* (omul) *s-a înjosit* primeşte o consecutivă cu triplu predicat nominal: *încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale.* Ramificarea se realizeaă nu numai prin propoziţii subordonate, dar şi prin celelalte completiri ale diferitelor propoziţii. Astfel, relativa (care) *merge mereu înainte* se întregeşte printr-un complement modal cu două determinări: *zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conştiinţă.* Relativa *care nu cunoaşte* primeşte complinirea a două complemente drepte: *altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică.* Temporala regentă: *cînd omul... clădeşte* se întregeşte prin două complemente instrumentale: *cu cheltuieli, cu sudori colosale.* In general, examinînd ramificările construcţiei analizate, observăm o simetrie dualâ, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2×2,3×2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcţie cu principala la mijloc, adică de con-

structie inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-Kineghetikos)* în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfăţişa şi procedeul ramificării.

I. Cu toate acestea,

(1) şezînd acum
1. colea
2. fără grijă,
3. răsturnat în jeţul meu,
4. privind liniştit pe fereastră
   a. cum mugurul liliacului se despică
   b. şi-nverzeşte
   c. subt aburoasele sărutări
      ale soarelui de aprilie, şi

(2) ascultînd
1. cu o dulce răpire
   a. cum vrăbiile limbute
      ciripesc
   b. şi cum brotăcelul cîntă
      vesel înturnarea zilelor calde,

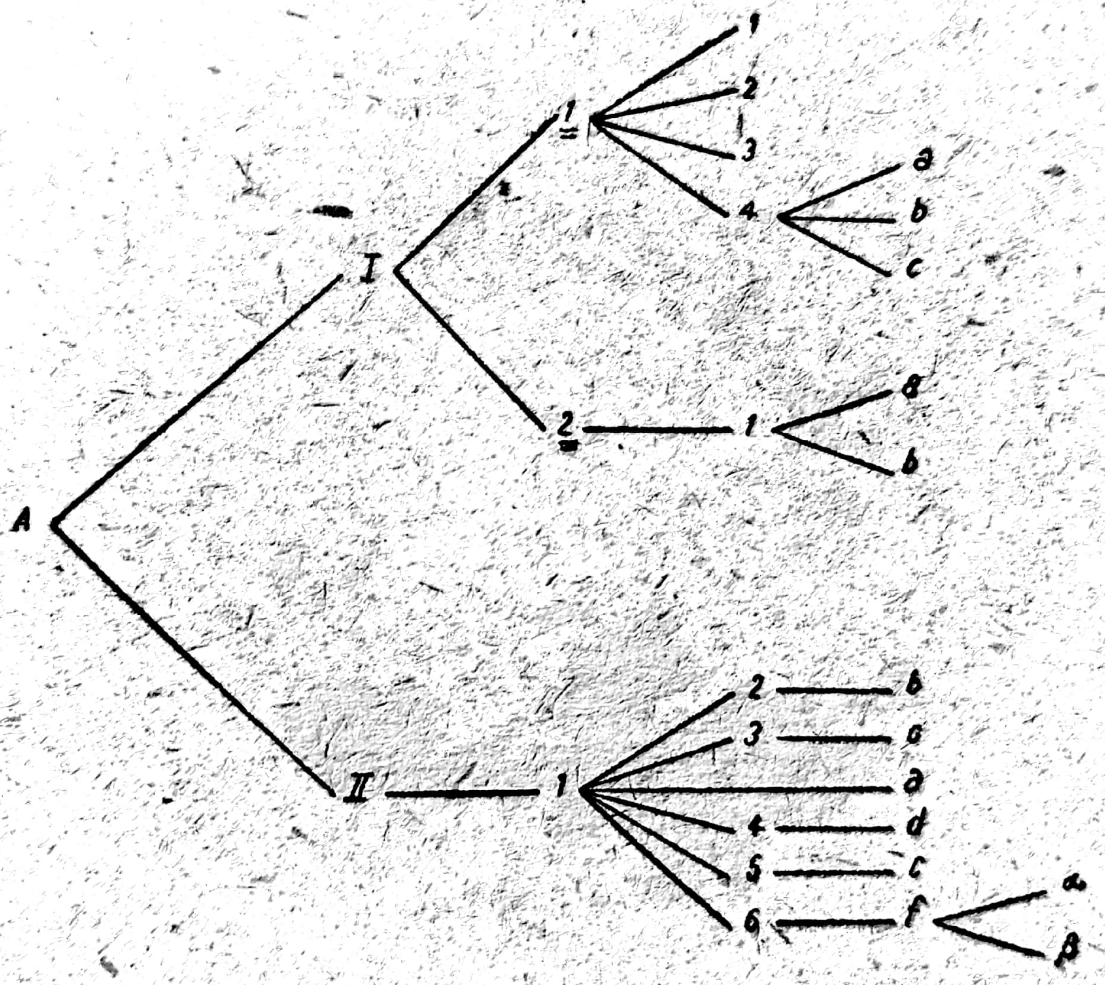
A. te încredinţez că

II, 1. mi-ar plăcea să străbat
   a. fără totuşi de a mă mişca din loc,
2. şi codrii umbroşi
   b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor,
3. şi piscurile de stîncă,
   c. după urmele ideale ale caprei negre,
4. şi vizuinile de prin munţi,
   d. în prepusa dibuire a urşilor,
5. şi luncile de răchită,
   e. după umbra dîrei de mistreţ.
6. ba chiar şi pustiile năsipoase,
   f. pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de
      α tigri înfricoşaţi şi de
      β lei fioroşi.

Şi de data aceasta deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov,* principala (A) regentează

Scanned with OKEN Scanner

înainte și după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanțiale *(1, 2)*, cu complinirile lor (1, 2, 3, 4), printre care două subordonate (a, b) și cu un complement de loc (c); apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de șase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (a,b,c,d,e,f), dintre care cel din urmă are două determinări (α β). Redus la schemă, citatul prezintă deci următoarea ramificare:



Scanned with OKEN Scanner

In afară de construcţia duală, întîmpinăm destul de des la Odobescu şi construcţia ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kineghetikos*:

A. Acela ar clădi

I. 1. cu sfinte miresme,
2. cu mireasmă,
3. şi cu tămîie

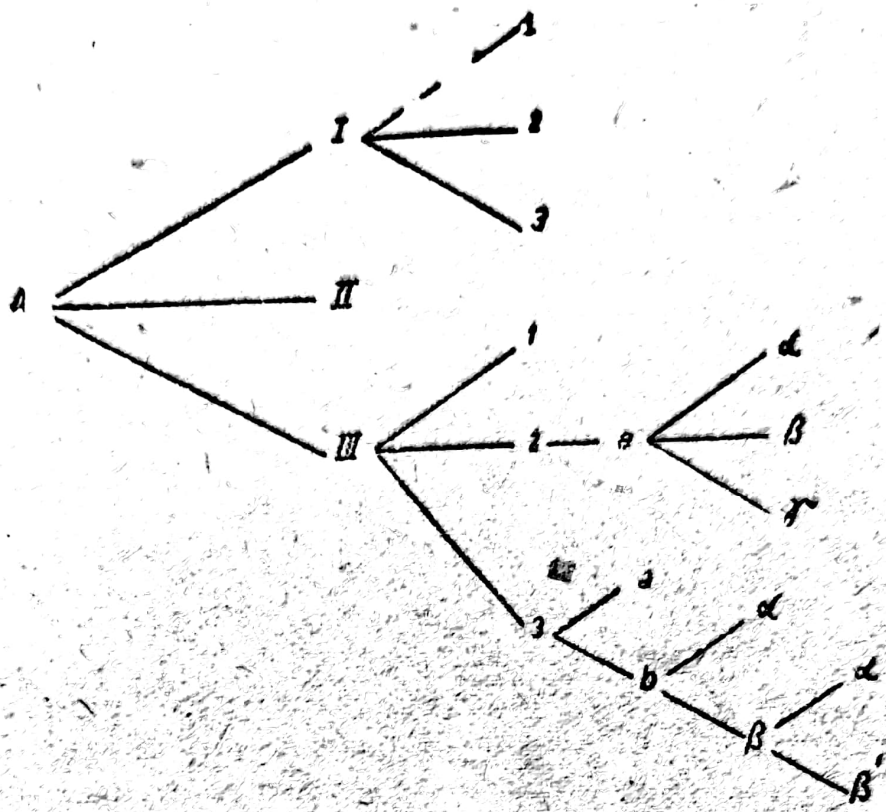
II. altarul vînătorilor,

III. povestind

1. cum sălbaticul uriaş al anticelor legende germane,
2. cum vînătorul afurisit care-şi vînduse sufletul către diavol
a. pentru ca să poată lovi
α tot drept
β printre brazi şi
γ printre stînci

3. cum acea fantastică fiinţă a posomorîtelor visuri păgîne,
a. printr-o minune cerească, se prefăcu în
α blîndul
β şi cuviosul ά episcop
β′ şi apostol al Ardenelor creştinate.

Regenta (A) se complineşte aci printr-un grup de trei complemente (I 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (a) cu trei circumstanţiale (α, β, γ) şi a treia ramifică un complement instrumental (b) şi un grup (β) de două determinări (α′, β′). Schema acestei construcţii este următoarea:



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este de asemeni bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său. Iată, în această privință, un exemplu din *Istoria Arheologiei*: *„Chiar de pe cînd cei dintîi eruditi ai Renaș-*

terii au început a se ocupa, în mod cam comun, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici şi al rămăşiţelor plastice noţiuni, cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simţit că există o diferenţă destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care serveă la ambele este mai totdeauna comun". Examinînd această bogată construcţie, observăm cum Odobescu cînd nuanţează ideea sa (*în mod cam confuz, o diferenţă destul de bine însemnată*), cînd intervine cu un plus de explicaţii (*adică s-au cercat* etc.), cînd exprimă o disjuncţie (*cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte*), cînd precizează o diferenţă (*cu toate că materialul* etc.). Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulaţie, este un preţios instrument de analiză a ideilor şi, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate şi fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi şi a uneia din cele mai bune proze ştiinţifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTĂ

Forme, lexic, construcţii sînt introduse în configuraţii de artă, în întreguri cu valoare estetică. Ştim cum se exprimă Odobescu; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conţinuturile închipuirii şi minţii sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă şi peisaje, a expus idei şi rezultate ale cercetării sale de istoric şi arheolog. În ce chip povesteşte, descrie şi expune ştiinţific?

Naraţiuni şi tablouri

Partea cea mai întinsă a reputaţiei literare a lui Odobescu se sprijină pe naraţiunile sale, *Mihnea-Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna*, publicate în nu-

Scanned with OKEN Scanner

meroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice", vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. În *Mihnea-Vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morții armașului Dracea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn, apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi acel în care Vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi, apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu ; după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură al faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului ; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpînește foarte bine. Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut) : *„In casa lui Danciu Țepeluș* stau *adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești,* are *un obraz pe care* se citește *o prostatică rîvnire la mărimi ; acesta*

e stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele se suise *pe tronul hotărît de Vladislav și acum încă* îi răpise *sprijinul ocrotitorului său. Al doilea* e *un boier bătrîn de Țara Romînească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire; acesta* e *Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca* fusese jertfită *cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noapteu ei de cununie. — În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească* ține *mîna pe hangerul de la brîu,* pare c-ar fi *gata* să spele *în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul;* îl cheamă *Dumitru Iacsăg și e nepotul mitropolitului Maxim.* Ei se par *a fi după o lungă sfătuire; dar bătrînul boier, întîlnind cu încetul mîna într-un vas de aur* ce sta *pe masă,* scoase *dintr-însul o hîrtie îndoită și* citi *cuvîntul: «Hangerul!» — Iacsăg* săltă *de bucurie, strigînd: «E al meu!» Ceilalți doi* răspunseră: *«Dumnezeu să te ajute»".* Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* și a faptelor *povestite.*

Portrete

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni. Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea, era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, portretul Kerei Duduca: *„Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie, și un spirit fin și iscusit. Viața ceo plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorințe nepotrivite cu poziținea ei socială".* Portretul se încheagă

Scanned with OKEN Scanner

astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte: *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți,* împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale mențiunea facultăților cu a notelor fizice, văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete. Este deci caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre acele care se oferă percepției simțurilor și acele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov,* portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său: *„In chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuesc spre a forma caracterul unui mare domnitor“* etc. Deci, după seria concretă: *chip smead și costeliv, barba albă și rară, buze subțiri și zîmbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprîncene negre și stufoase,* seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi: *finețe, înțelepciune, energie.* La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poeții Văcărești*): *„O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de finețe, în sfîrșit o barbă castanie rară și transparentă, ce-i fîlfîie ușor pe piept: iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oareșice mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap“* sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna*): *„Trupul acestuia, mărunt, neputincios și*

Scanned with OKEN Scanner

gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleşuv şi cărunt cu obraji spîni, smezi şi slabi; dar buzele-i subţiri şi încreţite, ochii săi mici, vioi şi pătrunzători, nările-i largi şi neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten şi isteţ, acea minte iscusită şi dedată cu intrigile şi cu batjocura, care sînt ca o însuşire a neamului grecesc". Pictorul ştie deci să extragă esenţa morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut şi a notat trăsăturile fizice şi concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puţin la îndemîna înaintaşilor, face progrese mari la Odobescu.

Enumeraţii

Scriitorul care vede tablouri şi oameni, scene şi portrete se bucură şi de lucruri, pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen: *„Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalţii dregători ai bisericii bizantine; în cap purta naltul calpac de hîrşie fumurie cu fund de serasir; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roşu cusută cu palme de fir pe poale şi încinsă de-a curmezişul, pe sub subţiori, cu un lat brîu de omofor, semănat cu matostate în şatoange; iar pe da-supra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur şi îmblănită cu jder, căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Ţarigrad scumpele blăni din Mosc*". Iată darurile de nuntă aduse de peţitorii greci: *„Ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balaşuri, de rubini, de zamfiri; pline cu paftale de aur şi de matostat, cu colane şi sponciuri de mărgean şi de mărgăritare, cu surguciuri de bri-*

Scanned with OKEN Scanner

liant; mai colo boccealîcuri de ştofă cu aşternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic şi de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele şi birnişoare de beteală, cu feregele şi binişuri de buhur, de cănăvăţ şi de sevai, cu blănuri de şder, de rîs şi de samur, cu gearuri şi cu taclîcuri turceşti, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Venetia, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaş, cu apărători de pene, cu felegene de smalţ, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, lighene şi ibrice de argint, cu cohale de cleştar de munte, cu linguri de fildeş săpat şi cu felurite alte bogăţii, care de prin toate părţile le aduceau veneţienii, armenii şi ebreii în Ţarigrad". Arendăşioaicele pe care scriitorul le zăreşte în *Cîteva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, „*printre boltele învoalate ale malakoafelor şi fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri şi volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice şi cu pene, în sfîrşit printre toate gătelile ce lipscanii şi marşandele din Bucureşti vînd cocoanelor de ţară drept marfă de Paris*". Deşi astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziţiei la Odobescu: *enumeraţia*. Atracţia pentru produsele artelor şi ale meşteşugurilor, activitatea simţurilor treze, dar şi atenţia lui cam dispersată l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Aşa procedează, de pildă, în *Pseudo-Kineghetikos*.

Descrieri de opere de artă

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei şi în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-Kineghetikos*, *Cîteva ore la Snagov*, *Istoria Arheologiei*, există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea

Scanned with OKEN Scanner

operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice şi morale, dar şi alăturarea de judecăţi obiective şi subiective, adică de *constatări* şi *impresii*. Astfel, în *Pseudo-Kineghetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfăţişată, mai întîi, drept „*mîndra şi sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră şi uşoară sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capu-i, cu perii sumeşi la ceafă în corimb, şi pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfăşoară, ca un brîu, talia zveltă şi cutele veşmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar braţele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucula de pe umeri; celălalt se reazimă pe crestetul cornut al ciutei*". Urmează judecăţi subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranţe, iau forma unor întrebări dubitative. „*Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiţă să calce aşa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieşilor noştri? Pe cine ameninţă ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului, pe mistreţul urieş care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru? Urzeşte ea o crudă răzbunare în contra nenorociţilor fii ai nesocotitei Niobe?... Cugetul ei e o divină taină*". În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecăţile obiective şi subiective se alătură în aceeaşi frază: „*Pe tonurile duioase şi întunecate ale trîmbiţei metalice se juca, cu o veselie săltăreaţă, melodia cîntecului francez şi atunci, în mine, auzul şoptea inimei mîhnite neaşteptate cuvinte de speranţă şi de bucurie*". Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwermann, scriitorul topeşte descrierea într-o naraţiune, interpretează adică simultaneitatea ca o succesiune, despărţind feluritele propoziţii prin adverbul de loc *aci*,

Scanned with OKEN Scanner

care prin repetiție ia un sens temporal[1]: *„Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă"*. Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ: *„Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat"*.

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din criticii secolului al XIX-lea ca Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoricești.

Peisaje

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele, descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Interesant este însă de re-

---

[1] *Gramatica limbii romîne*, 1950, I, 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat), la Creangă: *„aci era la Socola, aci la Iași, aci la mînăstirea și în Tîrgul-Neamțului profesor"*

Scanned with OKEN Scanner

marcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice şi că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta, spicuit în *Pseudo-Kineghetikos*: *„Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţii creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pămîntului: din adierea vîntului prin ierburi, din ţîrîitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşită din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălţimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi şire de cocori, brîne şerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut graţioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-şi deplînge răstriştea, gingaşa lui Francescă"*. Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna*, este compus de asemenea din note acustice: *„E tristă şi urîtă iarna la ţară, cînd crivăţul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceaţa întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd ţarina-i goală şi năpustită, dumbrava uscată şi plugul trîndav. Apoi, în lungele nopţi de iarnă, ce întunecime plină de groază! ce de nopţi fioroase! Vîntul vîjîie şi geme ca nişte jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbeşte cu o întărîtată stăruire în pereţii şi în ferestrele casii: oblonul se clatină şi scîrţîie pe ţiţînele-i ruginite"*. Odobescu introduce în acest peisaj şi o notă termică: ploile sînt *rece*. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagistice a lui Odobescu, care pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfăţişînd perspectiva de dealuri sub care se adăposteşte satul Bisoca, scriitorul notează: *„Soarele apunea drept*

Scanned with OKEN Scanner

dinaintea noastră: cercul lui roşatic scăpătase pînă pe zarea orizontului şi razele-i calde şi senine, părea că se aşternuse peste tot şesul răsăritean al ţării, care ni se destindea acum sub ochi...". În *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzaţii într-o bogată serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: *„Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine, curge pe o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiş de verdeaţă; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioşi, arţarii cu pojghiţele roşii, carpenii stufoşi, salba moale şi teii cresc cu falnicii jugaştrii, cu plopi nalţi şi subţiri, cu anini uşurei, cu ulmi albicioşi, cu sîngerei pestriţi, cu corni suciţi şi vîrtoşi. Printr-acel hăţiş felurit de arbori ce se-ndeasă şi se împletesc, mierlele şi piţigoii fluieră şi ciripesc săltînd din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure şi porumbei sălbateci se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat".* Toate simţurile scriitorului colaborează pentru a obţine acest peisaj. Ochiul vede forme şi dimensiuni *(carpeni stufoşi, plopi nalţi şi subţiri)*, culori *(ape galbine, arţari cu pojghiţe roşii, ulmi albicioşi, sîngerei pestriţi, prigori cu pene albastre)*, urechea aude sunete *(mierlele şi piţigoii şuieră, turturelele şi porumbeii te-ngînă, prigorii chiuiesc)*, simţul olfactiv înregistrează mirosuri *(socul mirositor)*, simţul kinestetic percepe *alunii mlădioşi*, tactul simte *lutul năclăios*. Tabloul are nu numai o rară bogăţie senzorială, dar şi o viaţă deosebită prin notarea tuturor mişcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, o dată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălţa pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

Scanned with OKEN Scanner

inv. 193129

In afară de naraţiuni, de nuvele istorice şi de basme, Odobescu a scris expuneri adresate: scrisori, discursuri, conferinţe. *Pseudo-Kineghetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor pritenului său Cornescu, *Viitorul Artelor în Romînia, Moţii şi Curcanii, Artele din Romînia în periodul preistoric, Biserica de la Curtea de Argeş şi Legenda Meşterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Cretzeanu. P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în faţa altei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria Arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producţiei lui Odobescu a fost deci aşternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Imprejurarea explică numeroasele forme ale adresării şi ale oralităţii în proza lui Odobescu. In *Pseudo-Kinegheticos,* scriitorul îl interpeleaza direct pe corespondentul său: *„Amice", „o iscusite vînătorule", „amice vînătorule!"* Părţi noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicaţiile sale: *„Mai întîi, te rog, spune-mi dacă ştii sau nu ştii ce soi de zburătoare este grangurul?"* Sau: *„Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure...?"* Legăturile de idei se fac de asemenea prin forme adresate: *„Dă-mi dar voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte".* Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunţă astfel: *„Dacă cumva vrei să dormi şi nu-ţi vine de sine-şi somnul, apoi pune capul pe pernă şi ascultă".* In *Artele din Romînia în periodul preistoric,* o expunere ştiinţifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta: *„Nu-mi faceţi dar, vă rog, o vină de a fi căutat să des-*

Scanned with OKEN Scanner

coper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceața brumoasă a prezentului, o falnică lumină pentru viitorul artelor romîne!

Luînd mai mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralității vor fi de asemenea foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuțiunile (*vorbă curată!... ba unde mai pui... dar dintr-una într-alta îmi adusei aminte o poveste... ce să mai zic!... dar să grăbim*), proverbele (*să ședem strîmb și să judecăm drept... Apoi mai este încă și o vorbă românească: Coadă lungă și minte scurtă* etc.), exclamațiile (*Fie cum zice Marțial!... Vai! bietul județ Romanați...*), pentru a nu mai vorbi de popularul *dar însă*, pe care Odobescu nu-l economisește deloc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi și își creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare: „*Fiecare popor, din cîte au venit pe rînd aci, și-a adus cu sine mult puțina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică? Lăsat-au ele urme de producțiuni artistice. Cei mai mulți ar răspunde îndată: Nu! Eu însă nu cutez a mă hotărî așa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Dați-mi voie să mă explic.*"

Prin formele adresării și ale oralității, stilul lui Odobescu primește coloratura lui familiară și populară, acel ton lipsit de orice pedanterie, simplu și sfătos, care explică seducția lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee și savantele construcții sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte? Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcției lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate și constituiesc tot o manifestare a unei arte vorbite.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite şi trăite, să-şi comunice impresiile şi bogatele lui cunoştinţe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociaţiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-Kineghetikos* şi *Cîteva ore la Snagov*, sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de ştiinţă, cum este *Tezaurul de la Pietroasa*, amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziţie. O ştie el însuşi şi o repetă adeseori. În *Pseudo-Kineghetikos* îşi numeşte expunerea *„cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar."* Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă: *„Mă opresc căci mi se pare că iar am greşit calea"*. Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei şi atunci îşi cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său: *„dacă cumva te simţi cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoşari şi pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, şi apoi, zău, vă dau pace, şi ţie şi neamului păsăresc."* Orice perspectivă nouă îl seduce: *„Dar iată acum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătoriei! Zău! Cînd pleacă omul la vînătoare nu ştie de unde-i sare iepurele."* Nici în prelegerile sale de *Istoria Arheologiei*, unde limitările metodice trebuiau să funcţioneze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate: *„Zău, nu prea ştiu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astădată prin domeniul nebulos al tradiţiunilor boreale, prin*

Scanned with OKEN Scanner

anticele legende sau saga ale Nordului, scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor" Prin anunțarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familiare, interjecții *(iar am greșit calea, zău! vă dau pace, fără veste)*, care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

Umor

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee: anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-Kineghetikos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean *Socec* îi amintește pe acel al anticului librar roman *Sosius*, permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă: *„Hic meret aera liber Socecio"* (Acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului *pornirile furtunoase* ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Athena de către *„frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad."* Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scăldată în zeamă de lămîie, întrece în suculență *„vestitul pește de mare Rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal"*. Nenumăratele incidențe, de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări,

Scanned with OKEN Scanner

sporesc la rîndul lor relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surîzător.

Convergență

Odobescu ocupă în istoria limbii și artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparținînd, prin începuturile sale, generației de la 1848, scriitorul s-a menținut tot timpul pe pozițiile ideologice ale gînditorilor și scriitorilor care i-au fost primii îndrumători [1]. Simpatia sa pentru popor, pentru năzuințele lui de libertate și pentru trecutul lui explică particularitățile formelor și compoziția lexicului său. Față de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacția directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar și prin creația lui literară. Generația de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu și Kogălniceanu, primele ediții moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicații a fost cunoașterea mai bună a limbii vechi și punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului, în narațiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în narațiune, dar și în alte opere. Cum, pe de altă parte, scriitorul este și un spirit foarte învățat, cu un sistem noțional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice și al mai multor limbi vechi și moderne, el a introdus în lexicul său și un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanța dintre vocabularul popular, arhaic și neo-

[1] Vezi și introducerea mea la A. I. Odobescu, *Opere*, vol. I, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

logistic colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu. Preocuparea de a-și îmbogăți și a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-și *caute* cuvintele și să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să și construiască forme personale: o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale, rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice, un evident progres față de acele ale înaintașilor. Dispunînd de o gîndire complexă și nuanțată, scriitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește, chiar atunci cînd așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, își amintește, glumește și transmite cunoștințele adunate în bogata comoară a științei sale. Atitudinea aceasta se vădește nu numai în operele beletristice, dar și în cele de știință, care posedă din această pricină o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depășește pe aceea a înaintașilor. Portretistul vede modelele sale dinafară și dinăuntru, în notele sale fizice și în cele morale. Istoricul și arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primește spectacolul naturii cu toate simțurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza

Scanned with OKEN Scanner

lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergența tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă deci, în dezvoltarea limbii și artei literare romîne în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoașterea căreia n-ar putea fi înțelese progresele lor de mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*[1], F. Brunetière este, după cunoştinţa noastră, cel dintîi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendinţă a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura, în năzuinţa de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge la următoarele observaţii: *„Este vorba acum de a compune şi de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori naraţiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveţi de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantezie de scriitor. Dar dacă priviţi mai de aproape, vedeţi că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul serveşte a prelungi durata acţiunii exprimate prin verb*

[1] Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd. în special p. 84 şi urm.

și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. «Sans le sou, sans couronne, sans maîtresse, il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier». Schimbați un singur cuvînt și citiți: «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier». Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personajul în tot intervalul în care descinde scara."

Observația lui Brunetière a fost mai tîrziu generalizată. Gustave Lanson în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „*mai multă vivacitate povestirii*". Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcția lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este „*de a desemna o acțiune adeseori repetată și prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea*". Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile, întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, „*este timpul pitoresc al limbii noastre*". Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasaj din *La Débâcle*: „*Rapidement, on dressait une tente, tandis qu'on déballait du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y avait la que des aides. Et c'étaient les brancardiers qui faisaient preuve d'un héroïsme têtu et sans gloire*".

Scanned with OKEN Scanner

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis *„un mare scriitor de rasă și că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși"* [1]. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănușa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: *„Mărturisesc,* scrie Proust, *că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care reprezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase triste ți"* [2].

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasaj din *L'Éducation sentimentale:* „Il voyagea, il connut *la mélancolie des*

---

[1] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sînt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Reflexions sur la Critique,* 1939.

[2] M. Proust, *Journées de lecture,* în vol. *Pastiches et Mélanges,* 1919, pag. 239.

Scanned with OKEN Scanner

paquebots... il eut *d'autres amours encore mai la violence du premier les lui* rendait *insipides*". Intervenţia imperfectului, după şirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notaţia „*Ils* habitaient *le fond de la Bretagne*. C'etait *une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on* découvre *la mer*", apariţia finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, „*un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*". În sfîrşit, imperfectul indicativului este întrebuinţat de Flaubert şi în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit „*stilul indirect liber*", adică acela în care scriitorul topeşte în textul său propriile cuvinte ale personajelor sale, fără a le încadra în semnele citării şi fără a le introduce prin conjuncţia *că*, după cum se face în aşa numita vorbire directă şi indirectă. Astfel cînd în *L'Éducation sentimentale*, Flaubert scrie: *L'État* devait *s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures* étaient *bonnes encore. Il* fallait *que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par l'État. Dix mille citoyennes avec de bons fusils* pouvaient *faire trembler l'Hotel de Ville...*" simţim lămurit că nu Flaubert vorbeşte aşa, ci unul din personajele sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obţine acest interesant efect stilistic [1], Flaubert foloseşte de asemeni imperfectul indicativului.

---

[1] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du côté de chez Swann*, I, 98: („Françoise") articulant les syllabes pour montrer que, malgre l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur: — «„M. le Curré serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas et pouvait le recevoir»", etc.

Scanned with OKEN Scanner

In răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaşte justeţa observaţiilor celui dintîi. Mai tîrziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adîncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior şi exterior, între ceea ce apare scriitorului şi ceea ce se desfăşoară în planul obiectivităţii. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul şi spiritul primei persoane [1]. Cît priveşte originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în *Fabulele* lui La Fontaine, din care se pot cita versurile :

L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents ;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire :
Il courbait sous les fruits. Cependant pour salaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer ;
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne ..

Orice cititor simte limpede că în naraţiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuşi. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau şi la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuinţarea cea mai largă şi este meritul lui Proust de a fi recunoscut faptul cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviştilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparaţie cu celelalte forme ale trecutului, un studiu

[1] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv. 1925, pag. 228.

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele mai luminoase încă din anul 1914[1]. Îi datorăm lui E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția „j'ai perdu ma bourse" (mi-am pierdut punga) vrea să spună că n-o mai are „astăzi" și că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuințarea persoanei întîi a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așa dar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul, „je la perdis" și „je la perdais", ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. „Je la perdis" (o pierdui) constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire[2]. Între acestea, imperfectul „je la perdais (o pierdeam) evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gîndire ale fanteziei (Phantasie-Denkakte).

---

[1] E. Lorck, *Passé défini, Imparfait. Passé indefini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanisch-Romanische Monatshefte*, VI, pag. 43, urm.

[2] Vd. în același sens, observația lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii romîne*, 1937, pag. 169: *„Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă: amîndouă arată acțiuni săvîrșite în trecut. Deosebirea între ele este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice... Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sînt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus."*

Scanned with OKEN Scanner

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi [1]. Lerch face totuşi cîteva observaţii terminologice. Formula „Phantasie-Denkakte", întrebuinţată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale resfrînte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire şi fantazie" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fantaziei resimţite în chip obiectiv. Căci fantazia plăzmuieşte, transformă, inovează şi, ca atare, stă la un pol opus faţă de aşa numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăţi, dar păstrînd justele intuiţii cuprinse în cercetarea lui Lorck; Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizînd „imperfectul" ca pe expresia reprezentării vivace („lebhafte Vorstellung"). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosinţă numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar şi unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăşi natura lor, exercită în deosebi puterea reprezentativă a fanteziei, cum sînt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observaţii asupra valorii stilistice a imperfectului apar şi la lingvistul şi esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice (Einfühlung). Referinţele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sînt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca şi pentru maestrul său, emoţia estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conţinuturi sufleteşti în aspectele străine, care par astfel însufleţite cu o viaţă proprie, deo-

[1] E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3—4

potrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar şi în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuinţarea imperfectului [1]. Apariţia acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mişcării în curs de desfăşurare, resimţită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăieşte el mai întîi. S-a spus că imperfectul exprimă o acţiune repetată. Şi, în adevăr, într-o notaţie ca a lui Rabelais: *„s'éveilloit donc Gargantua environ quatre heures du matin"*, o lectură raţionalistă poate înţelege că Gargantua se deştepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuinţarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acţiune de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „silinţei", „de conatu", pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël: *„Il lutta cependant heureusement contre elles* (les vagues), *atteignit le vieillard, qui* périssait *un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord"*. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-şi dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuinţează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale [2].

---

[1] E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f. a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. şi cealaltă lucrare a lui Winkler. *Das dichterische Kuntswerk*, 1924, p. 45 urm.

[2] Winkler atrage atenţia şi asupra unei alte funcţiuni stilistice a imperfectului, şi anume asupra virtuţii lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune: *Je venais vous prier*, înţelegem că, mînat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului

Scanned with OKEN Scanner

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară romînă, aceeaşi funcţiune stilistică pe care criticii şi lingviştii au observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii romîni să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedeşte că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor romîni. O observaţie: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producţii culte, se asociază adese cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noştri povestitori culţi întrebuinţează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare naraţiunii propriu zise. Iată cîteva exemple: *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa... fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oşti turceşti...* Intrase *în Moldova, întovărăşit, de şapte mii spahii... Tomşa, nesimţindu-se în stare a se împotrivi,* fugise *în Valahia, şi Lăpuşneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurie şi nădejde, aducîndu-şi aminte de întîia lui Domnie, în care el nu* avusese *vreme a-şi dezveli urîtul caracter... Indată ce* sosise *Lăpuşneanu porunci... De cu seară se* făcuse *de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se* făcuse *mare pregătire pentru ospăţul acesta. Vestea se* împrăştiase *că Domnul se* împăcase *cu bo-*

---

prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculînd-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect şi a „imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. şi studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen,* Stilstudien I. 1928, pag 109 urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există şi un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler. *Das dichterische Kunstkerk,* pag. 46).

Scanned with OKEN Scanner

ierii" etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, passim). „*Ajungînd în floarea juneței, ea* devenise *un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București. Poeții timpului* secase *nesfîrșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul* pusese *pe amanta sa, era situată în strada Calității... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp,* dispăruse *cu totul* etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi,* passim). „*Cruzimile turcilor* trecuseră *răbdarea împilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale Turcilor* sleise *răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atît în Țara Românească cît și în Moldova,* hotărîse *ziua de 13 noembrie... Porunca domnească* ieșise *ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își* așezase *trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzi ale românilor...* înspăimîntaseră *atît pe turcii din partea locului încît* fugiseră *mai toți în munții Balcani*" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Vodă-Viteazul,* passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încît într-un roman ca *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des [1]. Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. Liviu Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de

[1] În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestiri.

cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din „*Pădurea Spînzuraților*": „*Automobilul* opri *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa* sări *jos*, așteptă *două clipe pe plutonierul care* spunea *ceva șoferului, și* intrară *împreună, în vreme ce mașina* trecea *mai departe...*" Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: „*Automobilul* oprise *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă. Bologa* sărise *jos*, așteptase *două clipe pe plutonierul care* spusese *ceva șoferului, și* intraseră *împreună în vreme ce mașina* trecuse *mai departe...*"

Cine analizează, așa dar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului, adică una din acelea în care acțiunea trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor romîni mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi: „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul*, pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa,*

Scanned with OKEN Scanner

care acum cîrmuia *țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oști turcești și se* înturna *acum să izgonească pe răpitorul Tomșa, și să-i* ia *scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri.* Intrase *în Moldova, întovărășit de șeapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură.* Insă *pe lîngă aceste avea porunci împărătești către hanul tătarilor Nogai, ca să-i* dee *oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul* mergea *alături cu Vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în picioare.*" Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială: „*Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara*". Abia în ultima propoziție a pasajului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care am vorbit mai sus: „*Lăpușneanul* mergea *alăturea cu Vornicul Bogdan*". In schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpușneanul,* imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc: „*Boierii neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme,* cădeau *fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni* muriau *făcîndu-și cruce; mulți însă din cei mai juni se* apărau *cu turbare; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se* făceau *arme în mîna lor; unii, deși răniți, se* încleștau *cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce* primiau, *îi* strîngeau *pînă îi* înădușiau. *Dacă vreunul* apuca *vreo sabie, își* vindea *scump viața*". O singură înlocuire a unuia din aceste im-

Scanned with OKEN Scanner

perfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliștilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înrîurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spînzuraților*, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sînt cu adevărat văzute: *Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului*, întindea *brațul cu streangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supraveghiați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni* săpau *groapa, scuipîndu-și des în palme și hîciind a osteneală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii* zvîrleau *lut galben, lipicios... Caporalul* își răsucea *mustățile și se* uita *mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl* supăra, *deși* căuta *să nu-și dea pe față nemulțumirea. In dreapta* era *cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe proaspete, uniforme. In stînga, la cîțiva pași,* începea *cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, se* ascundea *sub o pînză de fum și de pîclă din care de-abia* scoteau *capetele, sfioase și resfirate, vîrfuri de pomi desfrunziți, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miază-noapte se* iveau *ruinele gării și linia ferată ce* închidea *zarea cu un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît,*

Scanned with OKEN Scanner

venia *din apus*, trecea *prin sat* și se ducea *tocmai pe front...*"

De sigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sînt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeților. Imaginea cu care începe *Pădurea spînzuraților* confirma întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă: Soldații „săpau" groapa, groparii „zvîrleau" lutul galben, caporalul își „răsucea" mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decît să se „uite" împrejur; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaugă îndată că se „uita... cercetător și cu dispreț", precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sînt împrumutate de asemenea domeniului acțiunii: Spînzurătoarea își „întindea" brațul, satul se „ascundea", pomii desfrunziți își „scoteau" capetele, în sfîrșit, șoseaua „venea" din apus, „trecea" prin sat și se „ducea" tocmai pe front [1]. Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți: Spînzurătoarea „și-a întins" brațul... soldații „au săpat" groapa... caporalul „și-a răsucit" mustățile și „s-a uitat" împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata po-

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuințarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici: *„Drumul de țară vine din oraș, trece pe lîngă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Rîpiții"* (*Popa Tanda*, în *Nuvele*, vol. I, ed. VII-a, pag. 23).

Scanned with OKEN Scanner

vestire văzută. Literatura cunoaşte bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestir sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schiţele lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit şi în care prezentul, luînd locul perfectului compus iniţial, obţine o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu: *„Zăpada* s-a dus. *Petice de ghiaţă* mustesc *din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de şarpe“*. Al doilea exemplu: *„Chiciură de ramuri, ca la Bobotează.* S-au prins *pe uluci mărgele sclipitoare, parcă — peste noapte — s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi şi meşteri. Gardul din fund* s-a şters *în fumul ceţii; iar teiul, d-asupra lui,* pluteşte *în aer, cu nişte braţe îngrijorate, spunînd tovarăşilor: «Luaţi seama! în urmă se cerne veşnicia, pustiul fără margini»* (*Opere complete,* I. pag. 19—25).

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. In schiţa lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „s-a şters“ în ceaţă, teiul care „pluteşte“ în aer este o imagine precisă dar încremenită. Pentru a obţine imaginea vie a mişcării, prezentul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, aşa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiţei lui Em. Gîrleanu, *Cea dintîi durere:* „Am crescut *pe uliţa din capătul căreia privirea* pătrundea *pînă departe, spre şesul întins, în fundul căruia Cetăţuia* se ridica *deodată, ca înălţată de nişte braţe uriaşe, mîndre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier*“. Viziunea Cetăţuii ar fi putut rămîne, prin însăşi natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul doreşte însă să introducă mişcarea în descrierea sa şi în acest scop nu numai că foloseşte imperfectul în-

Scanned with OKEN Scanner

dicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare: „*Nu odată* am rămas *uimit, în poartă, cînd regimentul de linie* pornea *la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mînă un buzdugan pe care îl* azvîrlea *în aer de se* rotea *de două ori, apoi îl* prindea *în palmă și-l* ținea *o clipă în sus, pînă ce* clocotea *glasul de tunet al tobei mari*". Apoi: „M-am uitat *și eu: în fund, cerul se* rumenise, *unde de fum negru se* ridicau *în văzduh și uneori cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate*". În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasajul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească: *M-am uitat și eu...* Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii: cerul se *rumenise*. Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfîrșit imperfectul: „*unde de fum negru se* ridicau *în văzduh... Cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate...* Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scîntei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întîmplărilor trecute.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă cunoştea procedeul: *„Cum nu se dă scos ursul din bîrlog... aşa nu* mă dam *eu dus din Humuleşti, în toamna anului 1855... Şi oare de ce nu m-aş fi dus din Humuleşti?... Iaca de ce nu: drăgăliţă Doamne,* eram *şi eu acum holtei, din păcate! Şi Iaşii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamţ, ca Fălticenii, de unde, toamna tîrziu şi mai ales prin cîşlegile de iarnă fiind nopţile mari,* mă puteam *răpezi din cînd în cînd, păşlind-o aşa cam pe după toacă şi tot înainte, sara pe lună, cu tovarăşii mei la clăci în Humuleşti, pe unde* ştiam *noi, ţinînd tot o fugă cu telegarii; şi după ce* jucam *cît* jucam, furam *cîte-un sărutat de la cele copile sprinţare, şi pînă-n ziuă fiind ieşiţi din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni."* (*Amintiri, în Opere complete,* Ed. Cartea Romînească, pag. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, aşa cum se întîmplă în *Sîngerece* de Tudor Arghezi, unde după ce naraţiunea este menţinută cîteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator: *Sîngerece* sare, nu ştie, nu pricepe... *Incurcîndu-i-se limba în dinţi, gesturile lui* vor *să vorbească şi ochii îi* ies *din cap, cenuşii".* (*Icoane de lemn,* pag. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui; el nu ne sugerează scurgerea însăşi a trecutului, devenirea, durata, aşa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrăşcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obţine imagine, dar adaugă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei: *„Îi* făceam *semn şi lui Săvoiu, care* ştia *de ce-i vorba. Şi punîndu-mi cărţile în buzunar,* dădeam *cîteva bezele amicilor rămaşi şi-o* porneam *întîi repegior, pînă* ieşiam *din*

calea profesorilor, apoi o luam *rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre Rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere șterse de demult: «Pentru călăreți», «Pentru pietoni»,* mă făceau *totdeauna să mă întreb: unde mai sînt călăreții, unde sînt pietonii? Iar în mintea mea* vedeam *Iașul de altădată". (Schițe și Amintiri,* Ed. II-a, pag. 168). In sfîrșit, amintirea poate fi atribuită unui personaj al narațiunii, ca în schița *Colonelul* de Em. Gîrleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata, pe care l-am întîmpinat și mai sus: *„Cîteodată își* arunca *privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se* vedea *acolo, ofițer tînăr, sublocotenent, abia ieșit din școală:* sta *în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos afară, cu ochii albaștri, surîzători... Pe atunci, își* suna *pintenii ca o muzică; își* apropia *odată călcîiele: țanc! și durițele* zbîrnăiau *în odăile mari, în care trichelurile* jucau *pe dușumelele lustruite apele lucii ale luminărilor. Tot așa* sclipea *și dînsul ca bucățelele de cristal, ce* clinchetau, *atîrnate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi* era *o rază de soare! Nu* dormea *nopțile:* pășea, *odată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu* obosea: *în fața escadronului* trăgea *sabia ca un fulger, din teacă, și, strunindu-și calul,* rotea *ochii pe cîmpul de mustru".* (*Cea dintîi durere,* pag. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență?

Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri. In paginile următoare, vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

Scanned with OKEN Scanner

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ŞI TEHNICA NARAŢIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului,* am făcut observaţia că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvenţă în operele vechilor noştri povestitori, mai cu seamă în părţile iniţiale şi de cadru ale naraţiunilor şi că dispariţia relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare naraţiunii propriu zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeaşi proporţie la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmaţii, citam un pasaj cu funcţiune de încadrare din *Pădurea spînzuraţilor* a lui Liviu Rebreanu, pasaj menţinut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte naraţiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experienţă de oarecare interes pentru cine urmăreşte variaţia particularităţilor stilistice: Fraza mi se părea că îmbătrîneşte deodată şi, în loc de a mai avea în faţă pe Rebreanu puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste con-

statări n-ar îndreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape și întregind observațiile din articolul precedent este : 1) că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii din povestitorii mai noi odată cu transformarea tehnicei narațiunii ; 2) că mai-mult-ca-perfectul dobîndește în operele unor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui cîteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întîi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Pînă a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este de altfel, după cum remarcă toate gramaticele, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara“.* Partea a II-a : *„Tomșa, nesimțindu-se în stare de a se împotrivi,* fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurii și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui Domnie, în care el nu*

Scanned with OKEN Scanner

avusese *vreme a-şi dezvălui urîtul caracter*". Partea a III-a: *„De cu seară se* făcuse *de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie, unde era să fie şi Domnul ca să asculte Liturghia, şi apoi să vie să prînzească la curte*". Partea a IV-a: *„Patru ani* trecuseră *de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinţei ce dase Domniţei Ruxandei, nu mai* tăiase *nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri*".

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii: *Ioana d'Arc, fecioara din Orleans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, aşa cum după structura lor generală, există naraţiuni, în care unei prime părţi de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare[1]: *„In veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care* dobîndise *printr-o moştenire oarecare drept la tronul Franţei, ceru coroana şi sceptrul acestei ţări*". Iată şi începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna*, unde, ca şi în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tîrziu, după începutul naraţiunii propriu zise: *„Clopotele bisericii domneşti din tîrguleţul Bucureştilor băteau cu glas jalnic şi treptat; iar de sus, de pe colniceа dealului dimpotrivă le răspundea cu*

---

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul şi esteticianul Alain (*Avec Balzac*, Gallimard, 1931), observă două procedee de compoziţie, una cronologică, a *Iliadei*, cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a *Odiseii*, unde *„povestirea lui Ulysse şi a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil"* (pag. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal; cel de-al doilea al lui Balzac.

răsunet tînguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfîrșitul lui februarie, anul 1560, și de curînd se adusese în oraș trupul Mircii Vodă, cel poreclit Ciobanul, care, la 25 ale lunei, murise pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi urziseră cu otrăvuri pieirea, ori că Dumnezeul milostiv se-ndurase în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și hotărîse acum ceasul asprei sale judecăți". Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora*: „O mare ceartă se scornise între Zevs și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu...". Începutul lui *Briareu*: „Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zevs biruise pe zeii cei bătrîni și se așezase cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos". Începutul lui *Deucalion*: „De pe scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zevs privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără a purta cîtuși de puțin grija dreptății. In inimile lor răutatea crescuse mereu; iar, spre a înbuna pe zei, ei închipuise un soi nou de înjunghieri și de sacrificii, care mohorîse pămîntul cu sînge". Începutul lui *Poseidon și Atena*: „Un oarecare Erechteu începuse să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de voinici...". Începutul lui *Apolon în Delos*: „Din țară în țară rătăcea biata zînă Leto sau Latona, plină de temeri și de dureri, pentru că nici o țară nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea trecuse la Atena, din

Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului şi ale Atonului... Dar în deşert se rugase *ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se aşeza în sînul lor. Nicăieri nu* cutezase *a o primi*". Inceputul lui *Admet: „Masă mare era întinsă în palatele din Teres, căci domnitorul de acolo îşi* adusese *acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingaşă din fetele lui Pelias*". Inceputul lui *Narcis: „Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis şi îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puţin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea dorul surorei sale, pe care i-o* răpise *Erones, şi o* dusese *în negrul pămîntului...*"

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea naraţiunii prin mai-mult-ca-perfectul este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată cîteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conţinut decît acel istoric sau mitologic, dar aparţinînd deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sînt povestite evenimente contemporane. Inceputul fiecăreia din cele patru părţi ale nuvelei foloseşte procedeul descris mai sus. Partea I: *„Aceasta a urmat la 1827. De abia* înserase, *ulicele era însă pustii. Din cînd în cînd şi foarte rar se auzia pe pod uruitul unei caleşte... Nici un pedestru nu era pe uliţi, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie* prefăcuse *în cenuşă mai mult de jumătate a oraşului Iaşi, şi fanaragiii, masalagiii, potlogarii, de care gemea oraşul... pîndeau pe nesocotitul pedestru...*" Partea a II-a: *„Zoe era fiica unui boierinaş, care prin slujbele sale se* ridicase *la o treaptă cinstită. Incă în fașă,* pierduse *pe maică-sa iar la vîrsta de cinsprezece ani, moartea o* lipsise *şi de tatăl său. De atunci, sărmana fată, lăsînd o moşioară... care* rămăsese *moştenire fraţilor ei,* venise *la Iaşi. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi*". Partea a III-a: *„Mai mult de un*

Scanned with OKEN Scanner

an acum trecuse *de la întîmplarea aceasta. Iliescul* aflase *chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimii sale și Zoe* începuse *a cunoaște că a greșit, judecînd pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă...*" Partea a IV-a: „*In ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii* stropiseră *podul și la toate răspîntiile cîte un zapciu al Agiei oprea carele...*" Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I: „*Tot orașul Chișinăului se* adunase *ca să privească alergarea de cai, ce se* prelungise *pînă în luna septemvrie... Locul alergării este zece minute afară din oraș...*" Partea a II-a: „*Sunt acum cîțiva ani de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco... alții adeveriau că bărbatul său... are procesuri care îl țin la Petersburg... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită păcătoasă, care* venise *să se spășească în urîtul monotoniei Chișinăului*". Partea a IV-a: „*Erau cîteva luni de cînd mă* înturnasem *la Iași. Vîrtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă* cuprinseseră *într-atît, încît, neaflînd minută de răgaz, am fugit la țară*". Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi.* Cap. II: „*Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său... Acest fanariot* venise *din Constantinopol... și* făcuse *meseria de Ciohodar... Ca fanariot... el* moștenise *din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își* îndreptase *toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se* înamorase *numai pentru împlinirea acestui scop*". Capitolul IV: „Trecuse *două luni de la întrevorbirea*

Scanned with OKEN Scanner

dintre Principele Caragea şi Banul C... Se observase *însă o mare schimbare în felul de viaţă al Postelnicului; casa lui...* devenise *în urmă o casă publică...*" Capitolul IX: *„Trădarea începută cu atîta finețe de Duduca şi Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că* renunţase *la orice plan de ambiţiune*". Cap. XI: *„Postelnicul... îşi petrecea acum viaţa în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp, dispăruse cu totul...*" Cap. XII: *„Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf, pe care îl* dorise *atît de mult, chemă pe toate slugile curţii şi le făcu cunoscut că... se* făcuse *mare risipă în curtea stăpînului său...*" Cap. XIII: *„Vestea despre influenţa ce din zi în zi dobîndea Postelnicul Andronache... se* răspîndise *atît de mult încît mai toţi cei ce voiau să dobîndească vreo funcţiune publică... se îndreptau către casa putintelui fanariot...*" Cap. XV: *„Zilele cele frumoase ale anului 1817 îşi* luaseră *sborul... iarna se* arătase... *şi vîntul de la miază-noapte* începuse *din vreme a sufla cu tărie...*" Cap. XVI: *„Să părăsim partea de sus a caselor Postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambiţios ciocoi...* pregătise *şi el o cină la care* invitase *pe cîţiva din cei mai de aproape amici ai săi*". Exemplele s-ar putea înmulţi. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuinţat de Filimon ca şi de Negruzzi şi de Odobescu. El reapare cu aceeaşi frecvenţă la D. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena*. Cap. I: *„Era ziua de Mai întîi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se* adunase *la o moşie lîngă Ploeşti...*" Cap. XI: „Trecuse *o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrise Elenei un bilet de mulţumire. După ce îi mulţumea, se scuza pentru că nu* putuse *să se întoarcă*". Cap. XVII: *„Zoe se* aruncase *în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste*

Scanned with OKEN Scanner

care trecuse *un brîu de mătase albă... Afară se auzi un tunet*". Cap. XVIII: „*Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntaşii...* veniseră *în Făneşti cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se* preparase *la aceasta*". Cap. XIX: „*A doua zi era duminică, zi de nuntă ţărănească... Postelnicul se* înturnase *de dimineaţă*". Cap. XXI: „*Locaşul de la Făneşti* devenise *trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena şi Caterina*". Cap. XXIV: „*Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe Postelnicul şi ţiitoarea lui. Aceasta* venise *repede în Ploeşti. Acolo* întîlnise *pe Postelnicul, căruia îi* repetase *acuzarea ce Zoe* aruncase *Elenei, precum şi planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Făneşti. Postelnicul se înfurie la asemenea ştiri...*" Cap. XXV: „*Elescu era la Bucureşti. El* chemase *pe Georges şi-i* comunicase *toate cîte erau să se petreacă la Făneşti. El ştiu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît atrase pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulţimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în faţa unui procedeu întîmplător şi izolat, ci în faţa unuia foarte răspîndit, dacă nu chiar obştesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că aceşti scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedenţelor povestirii, dar şi în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. In definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întîmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemînă decît felul în care se înlănţuieşte mai-mult-ca-per-

Scanned with OKEN Scanner

fectul cu celelalte forme ale trecutului? In această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată cîteva exemple: 1 a. Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: „*Unii* spuneau *că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco*". (C. Negruzzi). 1. b. Mai-mult ca perfect cu imperfect: „*Nu se* spovăduise *de cînd era, și se* ducea *la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele*". (C. Negruzzi[1]). 2. a. Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: „*Apostolul, sugînd un pahar,* strigă *că încă de la nunta din Cana nu* băuse *așa vin minunat*". (C. Negruzzi). 2. b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu: „*Toți boierii țării romînești, care* scăpaseră *de la moarte și pribegie și a căror inimă* ofta *după libertate...* începură *a se aduna, a se sfătui*". (N. Bălcescu). 3. a. Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: „*Domnul nostru* s-a dus *cu Apostolii în odaia ce li se* gătise" (C. Negruzzi). „*Sosind la Tîrgul Ocnii, s-a* coborît *într-o ocnă părăsită, care i-o* arătase *o babă vrăjitoare*. (C. Negruzzi). 3. b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus: „Venise *fără să știe pentru ce* a venit". (C. Negruzzi) etc. Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sînt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni ce au premers. Vrea, de pildă, autorul să spue că Toderică „*se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele*", el nu uită să previe că „*nu se* spovăduise *de cînd era*". Cînd se amintește că Toderică

[1] O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: „*Pe lîngă datornicii ce* erau *în țară sub Alexandru, se mai* adăugiseră *și alți Turci*" (N. Bălcescu, *Ist. Rom. sub Mihai Viteazul*, ed. Cartea Romînească, pag. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

Scanned with OKEN Scanner

își prăpădi averea, autorul adaugă îndată: *„tot ce* cîștigase *și moștenirea de la tată-său pe deasupra"*. Cînd Apostolii intră în casa lui Toderică, *„acesta de abia* intrase *cu torba plină, căci* avusese *noroc în ziua aceea"*. Cînd sfinții se retrag în camera lor, Toderică începe a bea *„ce mai* rămăsese *din vinul* blagoslovit" etc. etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare, realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii", adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de treizeci pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes: În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de mai-mult-ca-perfect. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 mai-mult-ca-perfect. La I. Al. Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăznea Sfintul* 31 mai-mult-ca-perfect. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 mai-mult-ca-perfect. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război 27* mai-mult-ca-perfect. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 mai-mult-ca-perfect. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 mai-mult-ca-perfect. La L. Rebreanu

în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spînzuraților* 13 mai-mult-ca-perfect. La I. Vinea în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* 10 mai-mult-ca-perfect. Statistica aceasta, nereferindu-se la un număr egal de cuvinte, are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante: 1. Renunțarea la tehnica introducerii în amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Inlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe: tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi: Cap. I: *„In primăvara anului 1916 ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat,* luasem parte... *la fortificarea văii Prahovei... Niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă...* erau *botezate de noi tranșee* și apărau *un front de vreo 10 kilometri“*. Cap. II: „Eram *însurat de 2 ani și jumătate cu o colegă de la Universitate* și bănuiam *că mă înșală. Din cauza asta nici nu* putusem *să dau examenele la vreme“*. In nici una din diversele lucrări citate, autorii nu mai recurg la același procedeu.

In ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tabloul direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoage din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spînzuraților* a lui L. Rebreanu. Este

Scanned with OKEN Scanner

de fiecare dată cîte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale, pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personajul numit Hipolit este orb. Un alt personaj exclamă: *„Blestemul Olgăi se împlini!...“*, *„Ce Olgă, doamna mea și ce blestem?“* întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): *„Sunt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care* venise *să spășească în urîtul monotoniei Chișinăului. In scurt, aceea ce se* aflase *mai sigur despre dînsa, era că se numia Olga și era poloneză“* etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spînzuraților* înfățișîndu-l mai întîi pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, astfel cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel, nici într-altul. Rebreanu nu va folosi deloc „istorisirea“ ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Inapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se *„din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea*

mormîntul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologa..." Evocarea trecutului, pînă la sfîrşitul celui de al doilea capitol al romanului, se face cu aceeaşi precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înţelege că, în aceste condiţiuni, întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcţiune este să exprime succesiunea evenimentelor şi nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulţi dintre prozatorii mai noi în comparaţie cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. In primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată,* mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. In acelaşi număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. In *Dumbrava minunată* naraţiunea înaintează numai prin vorbele şi faptele personajelor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenţia insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sînt intitulate capitolele nuvelei, dovedeşte intenţia scriitorului de a oferi tablouri sau scene: Cap. I.: *„Se vede ce soi rău e duduca Lizuca"*. Cap. II: *„Duduia Lizuca plănuieşte o expediţie îndrăzneaţă"*. Cap. III: *„Sfat cu Sora-Soarelui"*. Cap. IV: *„Unde s-arată Sfînta Miercuri"*. Cap. V: *„Duduia Lizuca găseşte gazdă bună în dumbravă"*. Cap. VI: *„Aci s-arată cine sînt prichindeii"* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede" sau se „arată" ceva. In tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuşi nu inter-

Scanned with OKEN Scanner

vine decît foarte puţin. Întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puţin el însuşi şi va face mai mult să se vadă faptele personajelor şi să se audă cuvintele lor [1]. Dacă dimpotrivă, în *Baltagul,* întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului creşte atît de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o naraţiune a scriitorului. Cine istoriseşte ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor şi înlănţuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn,* care este făcută dintr-o serie de „instantanee" literare, întrebuinţarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult; ea creşte în romanele aceluiaşi autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului* unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 ori. Variaţiile stilistice ale acestui timp indică, aşa dar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedeşte nu numai că scriitorii mai noi povestind mai puţin şi prezentînd mai mult, dau o mai mică întrebuinţare mai-mult-ca-perfectului, dar în acelaşi timp că îi dau şi o întrebuinţare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuinţării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. In adevăr, dacă

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des şi în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajele înseşi vorbesc în stilul naraţiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare şi cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai.*

Scanned with OKEN Scanner

examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întîmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anteriorităţii. Această anterioritate poate să fie despărţită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt (*„De abia* înserase, *ulițele erau însă pustii"*) sau, printr-un răstimp mai lung (*„Mai mult de un an* trecuse *de la întîmplarea aceasta"*), funcţiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeaşi. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime în el numai anterioritatea cronologică, ci foarte dese ori şi anterioritatea cauzală. Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie: *„Imprejur întunerecul se* înăsprise, *încît* înţepa *ochii"* (*Pădurea spînzuraţilor*, pag. 20), el nu vrea să spună că „întîi" s-a înăsprit întunericul şi „apoi" ochii s-au simţit înţepaţi. Aceste două evenimente sînt mai de grabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva şi anume că din pricina înăspririi întunericului, eroul său a început să simtă că ochii îl înţeapă. Dependenţa este însă indicată aici prin conjuncţia „încît". Uneori dependenţa este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu: Caporalul din Pădurea spînzuraţilor îndeamnă cu vorba pe soldaţii care săpau o groapă: *„Apoi* tăcu *brusc. Privirea lui* se oprise *asupra spînzurătoarei..."* (op. cit., pag. 13). Aci momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuşi scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănţuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar şi dependenţa lor cauzală: Caporalul tăcu brusc *pentrucă* privirea i se oprise asupra spînzurătoarei. Un exemplu de acelaşi tip din Th. Scorţescu: *„In aceiaşi noapte, Sylvia mă* primi *în camera ei de culcare. George* plecase *la Cluceni de cîteva zile"* (*Concina prădată*, pag. 22). Inlănţuirea

verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întîi la Cluceni și apoi Sylvia îl primi în cameră pe personajul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Sylvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction: *„Călărașii se* chitiră *pe împușcături și se* risipiră *prin toată curtea. Turcul* venise *tocmai în dreptul meu"*. (*Papucii lui Mahomed,* pag. 14). Din pricină că Turcul venise în dreptul lor se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu: *„Radu se* ridică *cu o mare plictiseală. Dan Scheianu* fusese *colegul lor de școală"*. (Întunecare, I, pag. 43). Radu se ridică plictisit pentru că după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea: *„Deodată însă prestigiul lui Willy se înălță și pluti în toate conștiințele.* Venise, *într-o zi de la gară cu vreo 10 volume împachetate pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație"*. (*Paradisul suspinelor,* pag. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea cîte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decît acea de antedatare despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scoate la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în

Scanned with OKEN Scanner

care faptele întreţin raporturi mai strînse şi mai profunde decît acele ale simplei lor înşiruiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de faţă nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar şi acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PREZENTUL ETERN IN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sînt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sînt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștrii, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni de îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice afirmă: „la șapte ani *întîlnesc* pe omul cu care rămîn prieten toată viața", se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță: „*plec* mîine", el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința și convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum

prin derogaţie de la funcţiunile obişnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogăţeşte cu semnificaţii noi şi cu reflexe ale vieţii interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanţa dintre gramatică şi stilistică află în folosinţa variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel şi alte abateri stilistice de la funcţiunea obişnuită şi cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik,* pag. 53, recunoaşte în prezentul indicativului şi timpul judecăţilor universal-valabile, de tipul „toţi oamenii *respiră*". La rîndul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax,* 1926, pag. 157 urm., identifică prezentul general valabil şi atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic". Astfel, în propoziţia „o mînă *spală* pe alta", prezentul „spală" nu vrea să spună că acţiunea se petrece în momentul de faţă, ci că aşa a fost în trecut, aşa va fi în viitor şi că, prin urmare, avem de-a face cu *„ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Intîmpinăm aici nu o folosinţă prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranţa, o putem numi atemporală".* O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripţiilor sau a notiţelor intime pro-memoria, aşa numitul „prezent tabular", unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului *„la care distanţa lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal".* (Wackernagel, op. cit., pag. 165). Uşor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular într-o însemnare ca de pildă „subigit omne Lucanom", nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămîne deocamdată indiferent.

Scanned with OKEN Scanner

Noţiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice; cît priveşte semnificaţia lui, avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndeşte forma „atemporală", din pricină că în unele propoziţii l-am însoţi cu sentimentul permanenţei lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular şi ar fi trebuit s-o recunoască şi pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mînă spală pe alta" sau „apa trece pietrele rămîn" nu însoţeşte nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut şi că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunţă aceste judecăţi, nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit şi receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. In acelaşi fel, prezentul copulei logice în judecata „toţi oamenii sînt muritori", nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sînt în prezent, au fost în trecut şi vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sînt" nu vrea să exprime altceva decît aderenţa predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecăţile „oamenii sînt muritori" şi „o mînă spală pe alta" sînt universal valabile în timp; ele sînt însă şi universal valabile în spaţiu. Putem spune nu numai că o mînă a spălat pe alta totdeauna în trecut şi că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeaşi dreptate că aceeaşi acţiune se repetă la toate latitudinile şi în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziţii nu intră reprezentarea spaţială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic şi copulativ exprimă valabilitatea universală fără nici o subliniere a timpului valabilităţii, a permanenţei ei eterne. O

Scanned with OKEN Scanner

astfel de permanenţă este totuşi exprimată şi înregistrată uneori în întrebuinţarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al definiţiilor şi legilor ştiinţifice, ci cu „prezentul etern" al povestirilor: un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecţii de ordin general, formulată la prezent. Efectul obţinut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întîi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria Romînilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, ed. „Cartea Romînească", pag. 81. Pasajul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-Vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan şi ale cardinalului Andrei Bathori: *„Nu se ştie,* scrie Bălcescu, *dacă Aron Vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiţiei lui Răzvan şi lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulţi analişti contimporani, că fără dreptate a fost el azvîrlit de pe tron în temniţă; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El îşi sfîrşi viaţa la maiu 1597, în aceeaşi temniţă. Toată avuţia lui cea mare, strînsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulţi din boierii partizani ai lui Aron-Vodă se turburară foarte la această silnică şi fără dreptate faptă; de aceea, mulţi din ei fură închişi, unii pedepsiţi cu moartea. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori şi le întoarseră către Polonia, unde mai mulţi boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de*

Scanned with OKEN Scanner

a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate *răsplata unei fapte dintr-însa chiar...*"

Nimănui dintre acei ce ar străbate acest pasaj cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Pînă la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmația *„dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar...*" este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întîmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricînd și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci cînd el încheie o povestire, rezumînd și extrăgînd substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și conclusiv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, cînd în pasajul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lu-

Scanned with OKEN Scanner

crează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rosteşte o lege morală şi se îmbogăţesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. In lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuieşte ca un mijloc al potenţării retorice şi corespunde, de fapt, unei anumite concepţii a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice şi filozofice, arată cum *„istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se opreşte decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale"* (ed. Hachette, pag. 129). Una din modalităţile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuinţarea prezentului etern în reflecţiunile generale pe care istoricul retoric şi filozof le încorporează naraţiunilor lui.

B. P. Haşdeu care aparţine în multe privinţe curentului retoric şi filozofic în istorie, foloseşte şi el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ioan-Vodă cel Cumplit: *„Vitejia, agerimea minţii şi cruzimea trecură ca moştenire paternă în natura lui Ioan. — Dela mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naţionalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-Vodă fu Lăpuşnean, ca fiu al unei Lăpuşnence sau precum Petru-Vodă fuse Rareş, după porecla mumei sale: bastardul nu* are *tată"* (*Ion Vodă cel Cumplit*, 1865, ed. II-a, 1894, pag. 23). Ultima propoziţie cu verbul la prezent subsumează şi explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziţii trecem de la faptele particulare în planul reflecţiunii eternvalabile. Iată-l altădată pe B. P. Haşdeu schiţînd biografia lui Ştefan-cel-Surd, descendent din spiţa marelui Ştefan, domn vremelnic al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească: *„Peste două-zeci-şi-cinci de ani Turcia, sigură că*

Scanned with OKEN Scanner

natura părinților degenerase cu desăvîrșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara-Romînească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de „cel Surd". In adevăr surd, surd la vocea măreții sale origini: fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan! — Bruma sclaviei ucide *în rădăcină chiar florile cele mai alese"* (op. cit., pag. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria Romînilor,* vol. V., pag. 201: *„Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei și în douăzeci și șase iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul Domn al Ardealului ...Mihai jura cu deplină conștiință că nu se va ține nici de un cuvînt al jurămîntului său... Intre cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi întotdeauna o prăpastie! Ceea ce în una* se numește *trădare, în cealaltă* poartă *numele de necesitate politică; înșelăciunea* se numește *dibăcie, iar despoierea* este *salutată cu titlul de triumf".* Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația: *Intre cinstea politică și cinstea privată* a fost *și* va fi *totdeauna o prăpastie!"* Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare,

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentul în discuţie ne introduce într-o sferă generală de motive omeneşti. Adeseori în cursul naraţiunilor şi nu numai a naraţiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale şi proprii personajelor care le execută, dar şi prin motive generale, ţinînd adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A. D. Xenopol, op. cit., vol. VII, pag. 226: *„Gheorghe Ştefan văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care îşi pusese poziţia în cumpănă şi părăsit de toţi, apucă cu amărăciune calea unei pribegii mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porţi străine, unde nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila şi îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui? Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis şi o închipuire. Totuşi puternicul simţămînt de dreptate ce* se mişcă *în inima noastră,* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, şi de aceea oricît am compătimi pentru suferinţele lui Gheorghe Ştefan, totuşi pare că le înţelegem şi le găsim meritate, cînd ne gîndim cum şi el trădase...“* Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referinţe asupra pribegiei lui Gheorghe Ştefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silinţelor acestuia: *„...nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila şi îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui?“* Urmează o reflecţie de ordin general la prezentul etern: *„Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis şi o închipuire“*. Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfîrşeşte eroul

Scanned with OKEN Scanner

povestirii: *„Totuși puternicul simțământ de dreptate ce se mișcă în inima noastră,* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu fapta trădării sale...“* Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o preceda. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un alt exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasaj extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, pag. 16: *„Ca indeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momente grele le* pricepe. Este *în firea omului, că după ce mintea* pricepe *un șir de lucruri mai ascunse, ea* pune *aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai* crede *ceea ce nu poate înțelege etc.“* Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al Popei Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism: omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale Popei Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, *Amintiri,* în *Opere complete,* ed. *„Cartea Românească“,* pag. 34: *„Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite; și alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și*

înșelător este *gîndul omului, pe ale căruia aripi te* poartă *dorul necontenit și nu te* lasă *în pace, pînă ce* intri *în mormînt*". Motivul neliniștii povestitorului din tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în naraţiunea istorică ne ducea cu gîndul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentința strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

Scanned with OKEN Scanner

TEHNICA BASORELIEFULUI IN PROZA LUI N. BĂLCESCU

In prefaţa primei ediţii a lui *Ion-Vodă Cel Cumplit* (1865), un fel de schiţă impresionistă a metodologiei istorice, B. P. Haşdeu, cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu *„trei scalpeluri de artă"*, după cum le numeşte el în limbajul său metaforic: *„critica, perspectiva şi coloritul"*. Ce se poate numi critica şi coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. In ce priveşte „perspectiva", Haşdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. *„Perspectiva,* scrie el, *se cuprinde întru a dispune toată părţile întregului aşa, încît să nu vă întîmpine lacune esenţiale alăturea cu detalii superflue; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut: cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesore abia să mijească mai încolo"*. Aşa numita „perspectivă" ar fi deci un procedeu al compoziţiei istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza şi valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătăţii.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul procedeelor stilistice în naraţiunea istorică ne dovedeşte însă că perspectiva, despre care ne vorbeşte Haşdeu, nu este numai o normă a compoziţiilor întinse, dar şi a acelor unităţi mai limitate, care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se opreşte pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea şi învălmăşeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operaţia analizei şi valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate baso-reliefuri. Care sînt însă criteriile valorificării şi care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanţa superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanţă şi cum le selectăm din ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluţia unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu şi vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adînc şi după necesităţile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naţionale şi sociale ale timpului. Condus de o asemenea concepţie, intervenţia valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a preţuirii pe eroii mult iubiţi şi să respingă în planuri mai umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt

Scanned with OKEN Scanner

antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp ; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, odată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria Romînilor sub Mihai Vodă Viteazul*, publicată de A. I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, pag. 64—65 : *„Mihai sosi a doua zi, luni (24 ianuarie), de cu noapte și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni de la Rusciuk, unde cum aflase, Mustafa-Pașa nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai strîngea oști și voia să mai încerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se* grăbește, trece *Dunărea pe ghiață pe la Marotin și* își înșiră *oștile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10.000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4.000 oaste aleasă și 10.000 turci adunătură din Bulgaria. El își* îndeamnă *oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Christos și mîntuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît a-i gîndi,* năvălește *asupra turcilor, cari abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși trebuiră a se pleca furiei romînilor ; de la vreo 7.000 pînă la 8.000 căzură morți ; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștrii urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toți"*. Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire nu-i va scăpa

Scanned with OKEN Scanner

procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai şi ale armatelor sale la prezentul indicativului în timp ce acţiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. *Mihai* „se grăbeşte, trece *Dunărea*, îşi îndeamnă *oştile, care* năvălesc *asupra turcilor şi* ucid *sau îi* prind *mai pe toţi*". Nici una din celelalte acţiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse faţă în faţă două personaje, eroul şi adversarul lui, cu acţiuni respective bine individualizate. In povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deşi ni se vorbeşte deopotrivă despre Mihai şi despre Mustafa Paşa, ne sînt descrise de fapt numai acţiunile celui dintîi, în timp ce acele ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenuşiu al întreprinderilor turceşti se desprind puternic acţiunile eroului nostru. In renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai, cît şi acele ale duşmanului său Sinan; dar pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut. Iată interesanta pagină, extrasă din op. cit., pag. 128—129: *„Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul aşteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei şi un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici romîni care ca nişte smei se luptau, trăgîndu-se în faţa nenumăratelor gloate ale unui duşman învingător. Acest ajutor însă ce ai noştri şi-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestraşi din Ardeal cu puşti. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor şi de reînbărbătarea oştilor sale, ca să smulgă biruinţa de la vrăjmaşi. El îşi* preumblă *privirea pe cîmpul bătăliei,* vede *mişcările turcilor şi după dînsele* îşi pregăteşte *pe ale sale. Sinan Paşa, văzînd retragerea romînilor, luase inimă şi vrea a-i des-*

face şi a-i reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noştrii în frunte, în vreme ce Asan-Paşa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se aşează cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trimite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri şi alţi atîţia cazaci pedeştri ca să ia pe vrăjmaş pe la spate şi Albert Kiraly aşează cele 2 tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziţie şi stă gata a trăzni pe vrăjmaş de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrşind aceste pregătiri Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăşte atunci a se jertfi ca altădată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i protecţia mîntuitoare a zeului armatelor, smulge o secure oştenească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmaşă ce-l ameninţă mai de aproape, doboară pe toţi cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Paşa, îi zboară capul, izbeşte şi pe alte capete din vrăjmaşi şi făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee şi fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfioară pe turci de spaimă, iar pe creştini îi însufleţeşte şi-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate".

Alternarea trecutului cu prezentul şi semnificaţia stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personaje secundare asupra cărora scriitorul nu doreşte să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe romîni.., Hasan-Paşa cu Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul

indicativului: el „preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugetă, cere, hotărăşte, smulge, se aruncă, doboară, izbeşte şi se întoarce". Prin această alternare a timpurilor şi prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului se obţine impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl foloseşte de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aci, relatarea faptelor lui Sinan şi ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. *„Sinan, văzînd aceasta*—continuă Bălcescu — *spre a da curagiu la ai săi,* ia *ofensiva şi* trece *podul. Dar deodată se* vede *oprit în faţă de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea şi în coastă trăsnit de tunurile aşezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulţimea îndesată a Turcilor, le* găureşte *rîndurile şi le* pustieşte *toată aripa dreaptă. Indărătnicul vizir, fără de a-şi pierde cumpătul* izbuteşte *a-şi întocmi oştile în rînduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele şi ucigătorul foc al lui Kiraly* zdrobesc *iară această rînduială; şi turcii, minunaţi de îndrăzneala cu care romînii ce-i priveau ca biruiţi, îi* izbesc *acum, încep a fugi răslăţaţi* etc." (op. cit. pag. 129). Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale romînilor şi ale lui Kiraly ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, iniţiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanţei şi mişcarea

Scanned with OKEN Scanner

stilistică a povestirii subliniază evenimentul trecînd faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia" ofensiva, „trece" podul. Dar deodată Mihai şi ai săi îşi recîştigă avantajele ameninţate un singur moment şi povestirea continuă şi pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare şi anume atunci cînd faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele puteau fi comprimate în acelaşi prim plan al importanţei. Puţini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanţe stilistice toate intenţiile gîndului şi sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităţilor expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

PROBLEMELE METAFOREI

Prefață 5
I. Originile metaforei 9
B. Problema lingvistică a metaforei 15
C. Problema etnologică a metaforei 22
D. Problema comparației homerice 28
II. Funcțiunile metaforei 35

A. Funcțiunea filozofică a metaforei . . . 38
B. Funcțiunea psihologică a metoforei . . . 48
C. Metaforă și eliberare 57
D. Funcțiunea estetică a metaforei 62

1. *Funcțiunea sensibilizatoare* 62
2. *Metafora și atitudinile disimulate ale eului* 70
3. *Metafora ca mijloc al potențării impresiei* 74
4. *Funcțiunea unificatoare a metaforei* . . 78

III A. Categoriile formale ale metaforei . . . 95
B. Metaforă și comparație 98
C. Metonimia, sinecdoca și antonomasia . . . 102
D. Personificarea 104
E. Alegoria 108
F. Fabula, parabola și ghicitoarea 111
G. Metafora simbolică 117

Alte studii de stilistică 119
Stilistica literară și lingvistică 121
Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic 151
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu 166
Problema stilistică a imperfectului 209
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii . . 227
Prezentul etern în narațiunea istorică 244
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu 254

Scanned with OKEN Scanner

Responsabil de carte : M Simionescu
Tehnoredactor : S. Eschenasy
Corector : L. Burnu

Dat la cules 19.06.57. Bun de tipar 21.09.57. Tiraj 10.150 ex. Hîrtie ediţii tip B. de 60 gr. m. p. Ft. 540×840/16. Coli ed. 11,46. Coli de tipar 16,5. Ediţia I. Comanda 3752. Planşe tipo 1. A. nr. 02427. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8.09 R.

Tiparul executat sub comanda nr. 8483 la Intreprinderea Poligrafică nr. 1, str. Grigore Alexandrescu. nr. 93-95, Bucureşti — R.P.R.

R. 573

Scanned with OKEN Scanner